Cuadernos Hispanoamericanos

552

Junio 1996



Juan Gustavo Cobo Borda
García Márquez: contar cantando

Gloria Videla de Rivero
Borges, juez de Góngora

Gustavo Guerrero
Sarduy o la religión del vacío

Zdněk Kouřím
Un paso decisivo para la filosofía portuguesa

Artículos sobre Derrida, Carlos Fuentes, Alberti y Jorge Isaacs



REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-96-001-7



552

Invenciones y Ensayos

Lecturas

552 Cuadernos Hispanoamericanos

Cuadernos Hispanoamericanos

552

INVENCIONES Y ENSAYOS

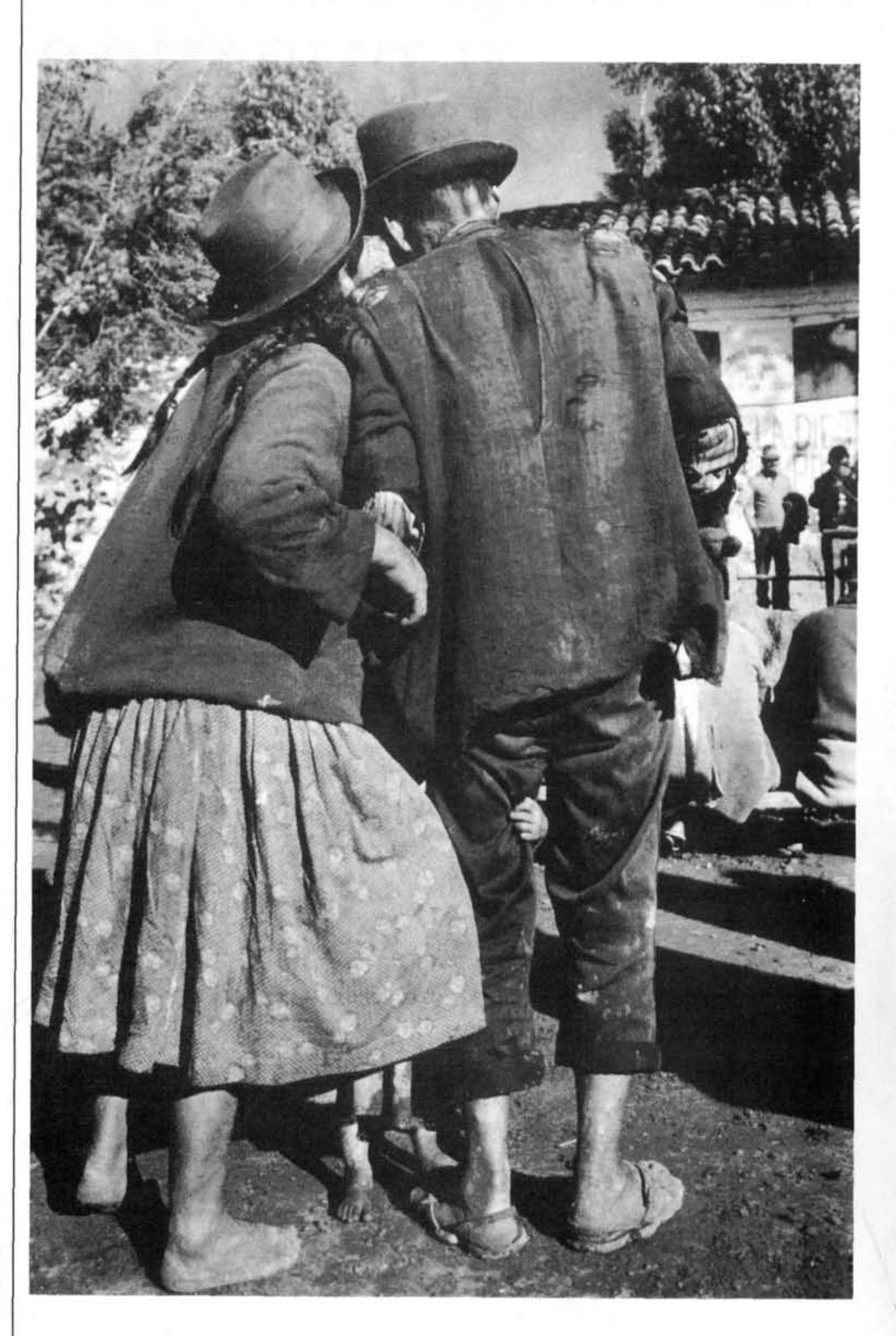


Foto: Sebastián Salgado



Resistencia cultural del mundo indígena andino

Los incas fueron una etnia muy poderosa, al parecer de origen aymara —Bolivia—, que se estableció en un valle andino de la hoy denominada ciudad del Cusco en Perú, hacia el siglo XIII de nuestra era, desde donde se extendió al norte y sur de su territorio y formó el gran imperio del Tahuantinsuyo, ya en pleno siglo XV. Este imperio, de características teocráticas, gobernando bajo una especie de socialismo paternalista, llegó a alcanzar un radio de más de cuatro mil kilómetros, equivalente a las actuales repúblicas de Perú, Bolivia, Ecuador y hasta el noroeste de Argentina, sur de Colombia y el río Bío-Bío en Chile. A la vez, los incas supieron estructurar una sólida economía, basada fundamentalmente en el laboreo intensivo de la agricultura, y contaron con un fuerte ejército bien armado y disciplinado. Su nivel político, religioso y administrativo, fue, sin duda, el más alto de todas las culturas indígenas americanas. Muestras derivadas de aquella eficaz organización son algunas de las magníficas estructuras conservadas de sus palacios y templos, e incluso de ciudades: baste citar en este sentido al Coricancha de Cusco, a Machu Picchu y al mismo Cusco.

Por todo ello, se ha hablado mucho del sorprendente y súbito desmoronamiento de tan gran Estado, a la llegada de un puñado de españoles —al mando de Francisco Pizarro— el 16 de noviembre de 1532; desmoronamiento acentuado el 26 de julio de 1533 con la muerte de Atahualpa, el último omnipotente monarca, anterior a la incursión europea; porque nada más producirse estos acontecimientosos, el adelantado Francisco Pizarro se proclamó —aparentemente sin ninguna oposición— gobernador de tan extensos territorios, en nombre del emperador Carlos V.

Sin embargo, los hechos no fueron como a primera vista parecen. Por el contrario, se produjo en los territorios andinos una tenaz resistencia en

contra del dominio español a lo largo de todo el virreinato peruano, además muy convulsionado por frecuentes rebeliones de los propios conquistadores y de los indígenas y, todavía más profundamente, por el rechazo de las formas culturales y religiosas de Occidente, de parte de estos últimos. Pero a pesar de todo lo escrito sobre el pueblo inca, su impresionante historia ha eclipsado estas luchas, unas veces abiertas y otras secretas, en que se intentó reinstaurar el legado del Tahuantinsuyo, quizá por carecer de la enorme brillantez alcanzada durante la etapa imperial. Por fortuna, ahora nuevas fuentes históricas y recientes estudios, ponen de evidente manifiesto tan enérgica oposición.

En el presente trabajo, pretendo analizar el intento de gran parte de las etnias indígenas por mantener sus tradiciones y libertades, en las primeras décadas del moderno Perú, después del arribo de los conquistadores europeos; y digo «de gran parte», porque algunas de ellas —muy descontentas de la opresión incaica— se unieron de inmediato a los extranjeros; buen ejemplo son las de los cañaris y huancas.

Dos documentos, aparecidos hace poco tiempo, y gestados en dicho período, arrojan luz esclarecedora sobre hechos tan importantes. La firma del primero pertenece al cronista español Juan de Betanzos, quien casado con Cuxirimay Ocllo, la piuihuarmi o esposa principal de Atahualpa, compuso en 1551 una crónica de total carácter indigenista, titulada *Suma y narracion de los Incas,* la cual fue descubierta y publicada por mí en 1987, tras haber estado perdida durante cuatrocientos treinta y cinco años. La crónica de Betanzos cuenta la más verídica historia del pueblo inca, desde una genuina versión oral, recogida de personajes pertenecientes a las elites del imperio y, al mismo tiempo, los primeros levantamientos indígenas, en los que el autor fue testigo directo e incluso mediador, en calidad de hombre de confianza, de los gobernantes virreinales y de los personajes reales del incanato, como atestiguan Tito Cusi Yupanqui y Garcilaso de la Vega. (Tito Cusi Yupanqui, pág. 224: 1988; Garcilaso de la Vega. Capt. IX. págs. 140-141. Editorial Universo.)

El otro documento se debe a la pluma de un cura o doctrinero español, que trabajó en Charcas o Alto Perú, desde donde redactó en 1587 una carta de cuatrocientas setenta y seis páginas, dirigida al entonces rey de España, Felipe II. En ella, hace un análisis sistemático del estado de la evangelización en los territorios andinos, aludiendo constantemente al fracaso de la Iglesia Católica, por la resistencia del pueblo llano a aceptar su religión. Aunque el título no parece originario, pues posiblemente no lo tuvo hasta finales del siglo XIX, se la conoce como: *Costumbres de los indios del Perú.*



Una vez expuestos estos precedentes, en primer lugar abordaremos los esfuerzos llevados a cabo por los descendientes de los monarcas incaicos, en su tardío afán de restablecer el Estado inca, cuando ya se había superado la sorpresa de la llegada europea; después examinaremos la radical y secreta oposición de las gentes sencillas del imperio, campesinos y pastores, en admitir las nuevas formas culturales procedentes de Europa.

Al inicio del siglo XVI gobernaba en el Tahuantinsuyo el poderosísimo rey Huayna Capac, quien se había encontrado con un enorme Estado, formado en la centuria anterior, por su abuelo Pachacuti Inca Yupanqui y su padre, Tupac Inca Yupanqui. Casi todo su reinado lo dedicó a la pacificación y a la represión de pueblos, como los chiriguanos, carangues, otavalos, etc. —que continuamente se alzaban— tratando de imponer desde Quito la paz incaica en todas las provincias sojuzgadas; aunque también realizó la anexión de otras etnias, por ejemplo la de los chachapoyas (Betanzos, pág. 189: 1987).

En medio de estas circunstancias, a finales de 1526 desembarcaron los españoles en la bahía de San Mateo, al mando del extremeño Francisco Pizarro. Según Betanzos, cuando llegaron los mensajeros de Tumbez, anunciando la noticia, Huayna Capac acababa de morir en Quito, a consecuencia de una enfermedad de lepra (seguramente viruela o sarampión), tal vez contagiada por los europeos desde Centro América, si bien estudios muy recientes indican la posibilidad de que hubiera sido asesinado. (Luis Guzmán Palomino, pág. 174: 1995. Obra inédita.)

Nada más suceder el óbito, se desató una tremenda crisis sucesoria en el incanato. Por un lado, aspiraba al trono el hijo mayor e ilegitmo, Atahualpa, que desde muy niño, según Betanzos, se hallaba guerreando con Huayna Capac en Quito; y por tanto contaba con el apoyo del ejército, en el que se integraban las panacas reales o familias elitistas del Hanan —la parte alta— del imperio; por otro, Huáscar, también ilegítimo, al parecer correinante en Cusco (Edmundo Guillén, pág. 26: 1994) se proclamó nuevo Sapa Inca, ayudado por los sacerdotes, miembros de las panacas correspondientes al Urin; aunque coinciden todos los cronistas en que, realmente, el heredero era Ninan Cuyochi, un hijo muy pequeño legítimo, muerto igualmente de lepra, casi al mismo tiempo que Huayna Capac.

En tanto, Francisco Pizarro, que como se ha dicho había llegado con una sola nao y alrededor de veinte hombres a la bahía de San Mateo en Tumbez, regresó a Panamá y mostró los objetos de oro y plata hallados en las remotas tierras descubiertas en aquel riquísimo y legendario reino. Ante su vista, no le fue difícil entrar en sociedad con Diego de Almagro y el religioso Hernando de Luque, para realizar una expedición oficial descubridora y colonizadora; pero antes, entre todos acordaron que Pizarro

pasase a la península, con el fin de que se entrevistase con el emperador Carlos V y negociara los términos de la conquista. Así se hizo, y el Emperador, avalando el proyecto, otorgó a Pizarro en Toledo la gobernación de la Nueva Castilla o del Pirú el 26 de julio de 1529; este último fue el nombre con el que se comenzaba a conocer al Tahuantinsuyo.

Mientras tan significativos hechos sucedían en España, en el Cusco, según Betanzos, Huáscar fue proclamado sucesor de Huayna Capac, con el consiguiente descontento de los otros hermanos. De ahí que mandase matar a Kusi Atauchi y a varios de sus parientes por sospecha de insurrección. (Edmundo Guillén, pág. 26: 1994.) Atahualpa se salvó por hallarse de gobernador en Quito; además, Huáscar, de inmediato ratificó su ascendencia Urin, por parte de madre, y comunicó a sus súbditos que Atahualpa, de procedencia Hanan, estaba preparando un gran ejército para ir contra él. Nuestro cronista Betanzos dice que no era cierto, pues aquél le había ofrecido acatamiento; pero temiendo perder los territorios quiteños, así lo entendió el confuso pensamiento de Huáscar. Por ello armó a diez mil hombres y se enfrentó a su hermanastro.

Mas el elevado número de soldados, no fue óbice para que Atoq, el general del monarca cusqueño, cayese derrotado ante las tropas de Atahualpa en el primer encuentro. Sin embargo, a partir de entonces los combates se continuaron, siendo las crueldades y durísimos castigos, los matices cotidianos de la contienda en ambas filas, hasta el definitivo derrocamiento de Huáscar en 1532 —como cabía esperar que sucediese— pues los soldados de Quito al mando de Atahualpa —según se ha visto— estaban muy avezados en combatir; no sólo por intervenir en constantes represiones contra las etnias levantiscas de su zona, sino también en las restantes provincias del Imperio; en cambio, los cusqueños se habían dedicado a controlar la administración del Estado desde su ciudad y a dirigir la iglesia incaica. Ahora bien, en esas fechas y como consecuencia de las cruentas venganzas entre uno y otro bando, los componentes de las panacas reales —tanto del Urin como del Hanan, que eran quienes realmente en el fondo se disputaron el poder— prácticamente habían sido aniquilados, y con ellos, las mentes pensantes y dirigentes del Tahuantinsuyo.

En estos cruciales y difíciles momentos apareció de nuevo Francisco Pizarro, acompañado por ciento ochenta y cinco hombres y treinta y siete caballos. Eran los comienzos del año 1531. Atahualpa, virtual vencedor de su hermano Huáscar, cuando se enteró de la llegada, además de no dar importancia al escaso número de gente, les tomó en un principio por viracochas —nombre derivado del dios Contiti Viracocha— quien, según la tradición andina, a continuación de haber creado a todos los seres, se fue



por el mar; justo por donde entonces venían aquellas extrañas gentes, de características también similares a las del antiguo dios.

Después del cruce de varias embajadas, en las que hubo intercambio de regalos y mutuo espionaje entre Pizarro y Atahualpa, este último dudó de la supuesta divinidad de los españoles, y accedió a mantener una entrevista con el Apu o jefe extranjero, en la ciudad de Cajamarca, en la cual se hallaba tomando baños termales. Pero en realidad el monarca andino, tenía el secreto propósito de terminar con aquel puñado de invasores, pues según el cronista Cieza de León, contaba con ciento setenta mil soldados, a los cuales mandó ir armados debajo de las ropas, pese a que aparentemente se había concertado un encuentro pacífico (Cieza de León, págs. 168-169: 1969).

Por desgracia para él, los hechos no se correspondieron con sus pensamientos, pues fray Vicente Valverde —capellán de las tropas españolas— hizo a Atahualpa un corto e ilógico monólogo en castellano, y aunque le fue traducido por un lengua o intérprete, el monarca no entendió nada, ya que el fraile le habló de Dios y de su doctrina, contenida en la Biblia, el sagrado libro de los cristianos, que a la vez le mostró. Como es natural, el inca, ignorando qué cosa era un libro, lo pidió para verlo. El religioso se lo entregó cerrado, y al no acertar a abrirlo, Valverde extendió el brazo para ayudarle, ante lo cual Atahualpa, con gran desdén, le dio un golpe, no queriendo que lo abriese otro, sino él mismo. Al fin lo consiguió, y tal cual era de esperar, el papel y las letras no le dijeron nada, por lo que con gran desprecio, lo arrojó al suelo, a cinco o seis pasos de sí. Tras esto, el fraile se fue hacia donde estaba Pizarro y le contó lo sucedido; y al mismo tiempo, le incitó a atacar; por eso el gobernador de inmediato se abalanzó sobre Atahualpa. Este hecho fue el detonante que hizo salir a sus hombres con los caballos, disparar los cañones y los arcabuces, y agredir con las espadas a los guerreros incas, quienes sorprendidos por los metales, las armas de fuego y el temor a los caballos, no pudieron impedir la captura de su caudillo, quedando heridos o muertos muchos de ellos.

La historia posterior es muy conocida: después de haber entregado Atahualpa un impresionante rescate de oro y plata, surgieron sospechas de que se hallaba preparando una fuerte rebelión; a consecuencia de lo cual, tras un rapidísimo y somero juicio, Atahualpa fue sentenciado y muerto.

Pizarro quedó entonces como gobernador en los inmensos territorios, pero desde los primeros momentos advirtió que no podía entenderse con tantos curacas o jefes de pueblos tan alejados y diferentes. Ello le llevó a comprender la urgente necesidad de designar a un representante real del Imperio; y así, hizo comparecer en Cajamarca a todos los señores indígenas



que allí se encontraban, y en su presencia y con su consejo, nombró inca a otro hijo de Huayna Capac, también hermanastro del monarca ejecutado; se llamaba Tupac Hualpa o Toparpa —según algunos cronistas— y le invistió con los honores que le correspondían como a un legítimo descendiente del incanato.

Creyó Pizarro que de esta forma tranquilizaría al país; sin embargo los indios obedecían más al general de Atahualpa, Chalcuchima, que al nuevo monarca, a quien por cierto enseguida el general envenenó, engañándole con un vaso de chicha —la cerveza andina hecha con maíz—, por lo que su reinado fue muy efímero. Mientras, los ánimos de la gente cada vez se hacían más violentos; instigados, no sólo por Chalcuchima, también por los otros capitanes de Atahualpa, querían vengar su muerte y expulsar a los invasores; pero tras varios enfrentamientos con los españoles, no consiguieron vencerles.

Ante tal situación, es fácil imaginar el clima de inseguridad existente en el Perú, no sólo para los extranjeros, igualmente para los mismos naturales, que eran los que sufrían las más graves consecuencias de saqueos y muertes. Todo ello indujo a Pizarro a elegir en 1533 como nuevo inca a otro hijo de Huayna Capac, que se hallaba huido y temeroso de los soldados de Quito —partidarios de Atahulapa— pensando que a la vez terminaría con las viejas rivalidades de las antiguas panacas reales, rivalidades todavía muy vivas en el territorio. Tomó el nombre de Manco Inca, y aunque en los comienzos luchó a favor de los españoles y en contra de los quiteños, mantenía oculta la loable pretensión de restaurar algún día la hegemonía de sus antepasados.

Entre tanto, la presencia europea se iba asentando poco a poco; surgieron ciudades de corte castellano, como Jauja, San Miguel de Piura, Trujillo, Lima, Cusco y Cajamarca, éstas dos últimas por refundación de las antiguas urbes incaicas. En todas, el estamento indígena jugó un papel muy importante, porque aunque jurídicamente se consideró al indio libre y vasallo del rey de Castilla, en la práctica era el pechero que había de ayudar a sostener las cargas del nuevo Estado, y a la vez realizaba indiscriminados trabajos para los conquistadores, a través de las encomiendas.

En medio de esta situación, se agravó el descontento de Manco Inca, al comprobar que su poder no era efectivo, sino muy ficticio y dependiente de los extranjeros, quienes tras los grandes repartos de tierras y aborígenes efectuados en Cusco por Pizarro, ganaban cada vez nuevas posiciones; por otra parte, los hermanos del gobernador, en especial Hernando, acosaban a Manco encarcelándole y pidiéndole continuamente grandes y nuevas contribuciones de oro, plata y mujeres hermosas. (Tito Cusi Yupanqui, pág. 179: 1988; Juan de Betanzos Cp, XXXII, pág. 299: 1987.) Todo ello



provocó una conspiración entre el monarca andino, sus capitanes y Vilaoma —especie de papa o jefe espiritual del imperio—; y un día, bajo pretexto de entregar a Hernando Pizarro una estatua de oro macizo del tamaño de un hombre, con tripas y todo —que tenía en un pueblo próximo—, le dejaron salir del Cusco.

Como es de suponer, el inca no volvió; por el contrario atacó y mató a los españoles asentados en los pueblos cercanos, y también a los cerdos, su principal despensa. Seguidamente, aglutinó a unos doscientos mil hombres que ya estaban sobre aviso, y puso cerco al Cusco. Hernando Pizarro, al darse cuenta de la treta, hizo juntar a la poca gente que se encontraba en la ciudad, puesto que la mayoría había salido hacia Chile con Diego de Almagro en una expedición descubridora, y si bien halló unas doscientas cincuenta personas, solamente cien estaban preparadas para pelear, pues las restantes eran enfermos, frailes, clérigos y adolescentes. Por lo tanto, había para cada español quinientos indios contrarios. Corría el año de 1536.

Trece o catorce meses duró el asedio, durante los cuales los conquistadores estuvieron a punto de ser aniquilados en varias ocasiones. Betanzos, y en general todos los cronistas, dicen que los indios achacaron la victoria de éstos a la presencia de una señora blanca, vestida también de blanco, con mangas muy anchas, quien extendiendo sus brazos, apagaba las flechas encendidas que ellos lanzaban a la iglesia; y asimismo contaron que, al ir los españoles a entrar en combate, se ponía delante un hombre de barba blanca y larga, cabalgando en un caballo igualmente blanco, que llevaba en el pecho una cruz roja, como el hábito de Santiago, y hacía mucho polvo, con el que cegaba a los enemigos, no pudiendo, por tanto, atacar los aborígenes. Lo cierto es que los recién llegados resistieron a todos los ataques y, pese a ser tan minoritarios, fueron poco a poco ganando los edificios claves de la ciudad hasta conseguir el levantamiento del cerco con el retorno de Diego de Almagro y su ejército de Chile, ante cuya ayuda, las huestes incas tuvieron que replegarse.

Es de suponer la decepción sufrida por este pueblo, al escapársele de las manos una victoria, considerada favorable en los comienzos del enfrentamiento, dada la enorme superioridad numérica de los combatientes, que además se hallaban dominados por el irrefrenable deseo de aniquilar a los extranjeros y expulsarlos. Tal vez la explicación de la derrota provenga de la ausencia de un líder, con el estilo y carisma de Huyana Capac o Atahualpa, y en el hecho de que Manco Inca nunca hubiese estado presente en el cerco del Cusco. Además, aunque el ejército era enorme, no estaba bien aprovisionado, ni siquiera de las armas habituales, y había en él muchas mujeres y niños, que en vez de colaborar, estorbaban los movi-



mientos de los hombres; e igualmente no se puede obviar que los españoles, junto a su superioridad armamentística, contaron con la eficaz alianza de los cañaris y yungas de la costa.

Tampoco consiguieron vencer las huestes indígenas, aunque estuvieron a punto, en otro asedio que por las mismas fechas pusieron a Lima. En sucesivas escaramuzas se sobrepusieron los indios a pequeños socorros, mandados desde aquella ciudad al Cusco; pero nunca obtuvieron un triunfo definitivo, si bien algunas veces se incautaron de buenos botines, entre los que había caballos, ropas y armas españolas, que ya consideraban de mucha utilidad, pues a pesar del rechazo, en muchos aspectos materiales, la aculturación se iba imponiendo.

Cuenta Tito Cusi, uno de los descendientes reales del Imperio, en la *Instrucción* que dirigió a Felipe II en febrero de 1570, que nada más producirse la derrota, Manco reunió a sus súbditos y les comunicó su intención de internarse en la selva de Vilcabamba; y así partió para el territorio de Vitcos en el Andesuyo, al este del Perú. Con unos cientos de seguidores, llegó al mencionado lugar, situado a unos ciento setenta y cinco kilómetros de Cusco, donde instaló su corte e inició una continuada guerra de guerrillas, propiciando en cada frecuente incursión a ciudades, caminos y pueblos, gran cantidad de asaltos, robos y destrucciones. (M. C. Martín Rubio, pág. 201: 1988.)

Desde muy pronto, los españoles quisieron terminar con aquel estado de inquietud, para lo cual armaron en el Cusco pequeños ejércitos; a veces conseguían llegar hasta donde estaba el inca. En una de estas contraofensivas le tuvieron tan acosado, que incluso le quitaron las andas de desplazarse y el trono. Manco pudo escapar, pero murieron muchos de sus hombres. Entonces, no sintiéndose seguro y pensando en trasladarse a Quito. salió de sus tierras; mas, al llegar a la ciudad de Guamanga, se enteró de que ya estaban muchísimos españoles por todas partes, y les sería muy fácil esperarle en algún paso y prenderle, ante lo que decidió volver a la selva. A partir de ese momento, extendió a sus hombres por las verdes montañas y las convirtió en el corazón de la resistencia contra el enemigo invasor, creando entre otros pueblos, la ciudad de Vilcabamba, a la que dio el rango de capital del reino sublevado.

Un día, estando el inca descansando en Vitcos, llegaron a pedir refugio siete españoles, derrotados por Vaca de Castro en la batalla de Chupas, junto a Diego de Almagro el Joven, en septiembre de 1542. Manco les acogió muy bien; les permitió vivir allí: les dio casas, mujeres y hasta jugaba con ellos al serrón o paseaba a caballo. De esta forma transcurrió algún tiempo, cuando repentinamente apareció en Vilcabamba un mestizo que fingió llegar huido del Cusco; el inca, como le viese desastrado, mandó



vestirle de terciopelo y le dio lo necesario para su subsistencia. Pero en realidad, el mestizo llevaba una carta secreta para Diego Méndez —uno de los siete españoles protegidos— en la que se le invitaba a unirse a la conspiración fraguada en dicha ciudad, para matar a Manco. Aceptó Méndez y al comunicárselo a los restantes españoles allí refugiados, también éstos se adhirieron al plan.

Mientras tanto, el monarca sublevado, en su enorme deseo de acabar con los extranjeros afincados en Cusco, llamó a solas al mestizo y le interrogó sobre el número de hombres y caballos existentes en la ciudad, y también el nombre de quién la mandaba; le respondió que sólo se encontraban unos cincuenta, sin caballos, porque todos los tenía Gonzalo, el menor de los Pizarro, que se había sublevado en contra de la corona española por defender los derechos de los encomenderos, a raíz de la publicación de las Leyes Nuevas en Perú; así pues la gente se hallaba descuidada y tranquila.

Al oír aquellas explicaciones, Manco pensó que era un momento propicio para atacarles, coger un fuerte botín y llevarse a las mujeres peninsulares. Sus capitanes aceptaron de buen grado la empresa; por ello, se prepararon y partieron todos menos sesenta indios, entre los cuales sólo quedaron diez flecheros. Según Betanzos, después de haber salido los capitanes y soldados, Diego Méndez invitó al inca a jugar al serrón; al no querer participar, le pidió que actuase como juez; antes de empezar, el inca habló con un mensajero de su ejército y justamente en el momento en que volvió la cabeza hacia él, todos los españoles se le abalanzaron, y uno, Gómez Pérez, sacó su daga y le asestó una puñalada en el pecho. Ante el inesperado ataque, Manco le tiró una manta a los ojos y lo mismo hicieron los dos señores que le acompañaban; sin embargo, Gómez tuvo tiempo de darle otra puñalada, tras la cual el inca cayó al suelo. Los agresores huyeron, pensando que estaba muerto. No fue así, pero únicamente vivió tres días más. Era el año de 1544.

Dejó Manco al morir tres hijos: Sayri Tupac, legítimo; Tito Cusi Yupanqui, ilegítimo, y Tupac Amaru, legítimo. Correspondió el trono vilcabambino, por ser el primogénito, a Sayri Tupac. Como sólo contaba unos diez años, un tío, que había sido capitán de Huayna Capac y del mismo Manco, asumió la regencia continuando con la misma política de ataques y robos en las ciudades de la Sierra.

Ahora bien: desde fechas muy tempranas, la corona española había iniciado conversaciones para sacar de paz al Inca alzado en Vilcabamba. Ya en 1542, el gobernador Vaca de Castro envió tres embajadores a Manco para negociar, mas no se llegó a ningún acuerdo. Según Betanzos, el monarca pensaba reanudarlas con el virrey recién llegado, Blasco Núñez

de Vela, que sustituyó al gobernador, pero no pudo ser por el rápido prendimiento y destierro de éste, llevado a cabo por el bando pizarrista, que como se ha dicho, se hallaba sublevado bajo las órdenes de Gonzalo.

También el presidente Gasca intentó conseguir acuerdos, cuando terminada la revuelta de los encomenderos en la batalla de Xaquixahuana, envió a Vilcabamba a Paullu, un hermano de Manco, que había aglutinado en torno a sí a los escasos supervivientes de las panacas cusqueñas del Urin, aún enfrentadas con las del Hanan. Desgraciadamente, el príncipe enfermó en el camino y tuvo que regresar al Cusco, donde murió en 1549; y desde esta fecha hasta el año de 1555, las negociaciones quedaron interrumpidas por diferentes acontecimientos políticos ocurridos en el naciente Perú.

Fue el virrey marqués de Cañete quien las reinició en cumplimiento de una Real Cédula del emperador Carlos, a través de una comisión, en la que participó el cronista Juan de Betanzos; y aunque en ese momento no se alcanzó la salida de Sayri Tupac, se aceptó que algunos de sus súbditos se desplazasen a la ciudad de Lima para tratar directamente con el virrey. Después de varios días de entrevistas, el marqués de Cañete le concedió diecisiete mil castellanos, una importantísima encomienda en el valle de Yucay y terrenos encima de la fortaleza del Cusco para que construyese su casa. Con esto abandonó Sayri la selva y se dirigió a Lima, donde le fueron ratificadas las propuestas, a condición de que se fuera a vivir al Cusco, y pudieran entrar frailes o clérigos a predicar en Vilcabamba.

Y tal como se le pidió, Sayri se integró en el nuevo virreinato. Una bula papal le había permitido casarse con su hermana Cusi Huarcay, quien apenas contaba diecisiete años; pero a cambio se le exigía a él y a su esposa un fuerte adoctrinamiento en la religión cristiana y, posteriormente, el bautismo a ambos. Por su gran fama y ejemplar vida, se eligió al agustino fray Juan de Vivero para realizar aquel cometido; y en efecto, el fraile debió de hacerlo con mucho éxito, porque a finales de 1558, el joven matrimonio estaba apto para recibir el bautismo de sus manos.

Ya cristiano, el joven Sayri Tupac quedó viviendo entre los españoles en su encomienda de Yucay, situada en en el Valle Sagrado de los incas, muy cerca del río Urubamba. Parecía que así estaba resuelto el problema con los herederos del imperio del Tahuantinsuyo; mas a los tres años de su salida de Vilcabamaba, el monarca murió, al parecer envenenado por el cacique principal del pueblo, Franscisco Chilque, si bien no se pudo probar su culpa (Villanueva Urteaga, pág. 9: 1970).

Sayri Tupac hizo testamento y dejó por sucesor a su hermano Tupac Amaru, hijo legítimo de Manco Inca, como ya se dijo. Este príncipe radicaba en Vilcabamba y era de corta edad. Pese a ello, al llegar la noticia de



su muerte, el otro hijo bastardo, Tito Cusi Yupanqui, que al parecer contaba unos ventiséis años, se proclamó señor de aquellos territorios. A Tupac, con intención de desprestigiarle, llamó *uti:* bobo, y lo encerró en las casas de las mamaconas o vírgenes del Sol, para que estuviese al servicio del dios Punchao, el dios solar del comienzo del día.

Y si Sayri Tupac se mostró como todo un pacifista, en cambio Tito Cusi hizo gala de gran belicosidad desde los primeros momentos de su mandato. Continuamente preparaba excursiones a sus hombres, atacando de nuevo pueblos, ciudades y caminos. De esta forma consiguió dominar en poco tiempo muchas tierras, en las que producía maíz, cañagua, quinoa y bastante cantidad de coca en los valles calientes de Avisca y Muhina, desde donde era transportada al Cusco, Abancay, Andahuaylas y el Collao, lugares de buena demanda. Sin duda era rico.

Como es de suponer, la corona española, en su afán de terminar con tan molesta situación, nuevamente reinició negociaciones, bajo el mandato del gobernador Lope García de Castro, enviando al mensajero Rodríguez de Figueroa, quien encontró al Inca lujosamente ataviado. Tito las aceptó y nombró por apoderado de sus asuntos en el Cusco al cronista Juan de Betanzos, casado con su tía Cuxirimay Ocllo.

Por entonces, 1565, corrió el rumor de que se proyectaba un levantamiento general en todos los Andes, en el que parecía se hallaba implicado el monarca vilcabambino. Se trataba de un movimiento surgido cerca de Guamanga o Ayacucho, en las márgenes del río Pampas. Llevaba por nombre Taqui Onko o Taqui Onkoy, que significa enfermedad del baile, aludiendo a las sacudidas o convulsiones sufridas por sus adeptos. Estaba encabezado por un indígena poco conocido hasta entonces: Juan Chocne o Chocno (José Antonio del Busto, pág. 379: 1978).

El movimiento preconizaba el culto a las huacas o divinidades locales, de raíces muy anteriores al gobierno incaico, y rechazaba todo contacto con la cultura europea. Dos centros espirituales andinos se tomaban como base: la huaca de Pachacamac en la costa y la de Titicaca en el altiplano, la antigua región denominada entre los incas Collasuyo. Sin embargo, a diferencia de éste, los sublevados en Vilcabamba admitían todo lo hispano que consideraban positivo para sus formas de vida, por lo que parece estar descartada la intervención de Tito Cusi.

Por suerte para los gobernantes españoles, lo descubrió el cura Luis Olivera, quien denunció que en la provincia de Parinacochas se había propagado una idolatría reveladora de la resurrección de las huacas, vencidas en 1532, en Cajamarca; de inmediato, la Iglesia envió al clérigo y presbítero Cristóbal de Albornoz a Guamanga, Arequipa y Cusco, quien halló gran cantidad de datos y testimonios que permitieron conocer a fondo la natu-

raleza del movimiento nativista; y consecuentemente, los reponsables fueron perseguidos, quedando ahogado aquel profundo intento de rebelión religiosa.

En cambio, el reino inca de Vilcabamba se hacía cada vez más fuerte, lo que desasosegaba a las autoridades hispanas, por el peligro que suponían los incontrolados ataques a viajeros y ciudades, en especial de la sierra. Una de ellos, el oidor Matienzo, deseando terminar de una vez para siempre con aquella situación, pidió al gobernador Lope García de Castro provisiones, mediante las cuales entre otras mercedes, se perdonase a Tito Cusi y a los suyos de los delitos que hubiesen cometido, y que se casase a su hijo Quispe Tito con doña Beatriz, la hija de Sayri Tupac y Cusi Huarcay, para que pasase a su poder la sabrosa encomienda de Yucay, heredada por ella, pero el gobernador envió todas las provisiones establecidas, excepto las del perdón.

Como respuesta, Tito mandó al Cusco a seis de sus capitanes con una carta por la cual invitaba a Matienzo a entrevistarse con él en el puente de Chuquisaca. El cabildo lo aprobó, y el oidor acudió con veinte acompañantes bien armados. Allí se volvieron a reafirmar los acuerdos, y se estipularon las capitulaciones de Acobamba, por las que el Inca sublevado se hacía vasallo del rey de España y aceptaba la presencia de un secretario o corregidor y de varios frailes para que predicaran la doctrina cristiana en Vilcabamba.

Sin embargo, tampoco entonces se avino a salir Tito, porque faltaba el perdón, y además sus capitanes no veían bien la cláusula por la que debían dejar libres a los indios capturados en los frecuentes saqueos de pueblos y ciudades, quienes se habían convertido en sus servidores, y para los que el rey ordenaba la libertad; pero, tal como se convino, sí accedió a la entrada de dos clérigos o frailes y de un corregidor español. Por lo tanto, en teoría ya había paz.

En un principio ningún religioso se atrevió a entrar. Después fray Antonio de Vera dio las aguas bautismales a Quispe Tito, el hijo heredero. Al poco tiempo, el mismo Tito Cusi pidió ser cristiano; por tal motivo, inquirió cuál era la orden de más prestigio en el Cusco, y quién podía ser la persona idónea que le adoctrinara. Le contestaron que la de San Agustín poseía la máxima autoridad, y su prior era el fraile de más prestigio. Según estas recomendaciones, el Inca escribió varias cartas al padre Vivero, quien había instruido a Sayri Tupac, y como el monarca dice en su *Instrucción*, «al ser tan honrado», se tomó el trabajo de ir a sus tierras.

Llevó Vivero consigo a otro religioso, fray Marcos García, y a dos civiles, Gonzalo Pérez de Vivero y a Atilano de Anaya, un comerciante cusqueño de gran prestigio, que poco después moriría en la propia Vilcabam-



ba, llevando una embajada, encomendada por el virrey don Francisco de Toledo. Catorce días estuvo fray Juan enseñando al Inca y en la fiesta de San Agustín de 1568, le bautizó. Todavía permaneció ocho días más para ratificarle en la fe; y a continuación salió hacia Lima, dejando a fray Marcos García para continuar su labor, y al mismo tiempo edificar iglesias, donde enseñar la religión a los indios que aceptaban ser cristianos.

Al comienzo todo iba bien, Tito ayudado por fray Marcos escribió entonces su famosa *Instrucción a Felipe II*, fechada en 1570, en la que además de justificar el alzamiento de su padre, pedía una serie de derechos a la corona española, como legítimo descendiente de los monarcas incas; y los ratificó mucho más explícitamente en una carta enviada al virrey don Francisco de Toledo, en la que exigía nuevas condiciones. Entre tanto, llegó para continuar las tareas de evangelización un nuevo agustino, fray Diego Ortiz; mas Tito en vez de vivir cristianamente, seguía celebrando en Vilcabamba sus habituales fiestas paganas y conviviendo con sus concubinas, olvidándose de que era cristiano. Fray Marcos García le reprendía aquellos hechos, por lo que le tomó gran aversión; al darse cuenta, el fraile consiguió salir de Vilcabamba, tras varias retenciones ordenadas por el rey, y quedó sólo fray Diego.

Repentinamente, apareció un español y pidió permiso a Tito para descubrir minas; éste se lo dio, mas cuando el español encontró buenas vetas, varió de parecer y le mandó matar, quizá pensando que al saberse en el Cusco, sus tierras se llenarían de codiciosos españoles. El agustino trató de impedirlo, y no habiendo podido hacer nada para salvarle, buscó su cuerpo con el fin de darle sepultura; entonces el inca le advirtió que, de seguir en su empeño, le quitaría la vida también a él; pero no fue así porque a los ocho días de estos hechos, Tito se sintió muy enfermo, y veinticuatro horas después murió. Algunos autores dicen que a consecuencia de una pulmonía, otros creen que fue envenenado por sus mismos capitanes, temerosos de que saliera al Cusco; lo cierto es que todos creyeron en Vilcabamba que fray Diego era el culpable. Le apresaron y ordenaron resucitar al inca, y como no lo consiguió, le mataron en un lento y penosísimo martirio; y con él, al secretario Martín de Pando.

Mientras estos acontecimientos ocurrían en la capital selvática, a finales de 1569, llegaba a Perú el virrey don Francisco de Toledo, hombre de carácter enérgico y muy inteligente, que rápidamente emprendió la tarea de organizar el reino, legislando infinidad de ordenanzas en los gremios, pueblos, industrias, cultivos e instituciones. Se puede decir que él fue quien verdaderamente estructuró todo el territorio andino, después de conocerlo en profundidad, mediante una larga visita general que duró cinco años, y con el asesoramiento de gente de mucho prestigio. Hasta tal



punto fue efectivo, que incluso algunas de sus leyes siguen vigentes hoy, sobre todo en las comunidades indígenas de la Sierra.

Con respecto a Vilcabamba, don Francisco se propuso terminar de una vez con la insurrección. Para ello, ignorando todavía la muerte de Diego Ortiz, del secretario Pando, y del propio Tito, mandó en julio de 1571 al dominico Gabriel de Oviedo y al licenciado García de los Ríos, autorizando documentalmente el matrimonio del heredero Quispe Tito con su prima la ñusta Beatriz, y en general todo lo acordado en Acobamba, incluida la cláusula del perdón. Pero los emisarios, retenidos por los centinelas, no pudieron pasar, y al cabo de varios meses de espera, en octubre, después de sufrir un ataque en el que algunos murieron, otros regresaron heridos al Cusco, sin haber conocido los hechos ocurridos en el interior de la selva.

Enterado don Francisco del fracaso de la embajada, envió otra nueva al mando de Atilano de Anaya, quien, como se ha dicho, había entrado en el reino inca sublevado, cuando se hizo cristiano Tito Cusi, por lo que se le consideraba su amigo. Llevaba una carta conminándole a aceptar el gobierno virreinal, por su propia seguridad y la de los suyos (E. Guillén, pág. 149: 1995); mas la misiva nunca llegó a la capital del inca, porque Anaya fue muerto por los centinelas al cruzar el puente de Chukichaka.

El virrey, ante tan belicosa actitud, decidió cambiar de estrategia y hacer la guerra. Para entonces había escrito una carta a Felipe II (en 1570) diciéndole que Tito Cusi era hijo ilegítimo; que tan sólo contaba con quinientos indios de guerra; que sus únicas defensas eran las riberas de los ríos Apurimac y Urubamba, más el áspero de las montañas; y que con muy poca gente se podría acabar con aquel padrastro (Roberto Levillier. T. III. pág. 344: 1935). Después consultó con el Consejo de Indias y le respondió que los indios rebeldes debían ser tratados bajo las mismas penas que los españoles, es decir, como reos de lesa majestad y de muerte.

No sabía don Francisco que nada más morir Tito Cusi, como si todo hubiera estado preparado, sacaron de las casas del Sol a Tupac Amaru, su hermano menor, y le nombraron nuevo Inca, prosiguiendo con él la guerra de guerrillas; así pues, aunque no tuvo conocimiento de lo ocurrido, por todo lo ya expuesto, y viendo la dificultad de establecer nuevas tentativas de paz, el virrey organizó la invasión de Vilcabamba.

Para ello, en primer lugar, averiguó muy concienzudamente cuáles eran los mejores caminos de entrada (Manuscrito 3.040, folio 95. Biblioteca Nacional. Madrid); sobre la aspereza de los pasos, y la fuerza de hombres existente en esos momentos; y también, si el Inca había pactado con otras etnias selváticas. Después, cuando hubo obtenido los informes, don Francisco reunió al cabildo de Cusco y comunicó las muertes de Anaya, Pando y fray Diego Ortiz, pues ya había conocido las de estos últimos.



Como el cabildo estuviese de acuerdo con sus planes, el virrey decidió formar un ejército de doscientos cincuenta hombres, a cuya cabeza puso al general Martín Hurtado de Arbieto. Entre otros capitanes iba Martín García de Oñaz y Loyola, sobrino de San Ignacio, quien al igual que el resto de los componentes del ejército, tuvo que armarse, más avituallar y sustentar a los soldados de su compañía con recursos de su propia hacienda, sin recibir ayuda de la Caja Real. (Víctor M. Maurtua. Págs. 3-6: 1906.)

Ya preparado el ejército, a finales de mayo de 1572, los españoles iniciaron la entrada en la selva por el puente de Chukichaka. Aunque los incas lucharon muy valerosamente, tras varias pequeñas victorias, les derrotaron en la fortaleza de Huianapucará, y el 24 de junio de 1572 García de Oñaz y Loyola llegó con cincuenta hombres a Vilcabamba y la tomó. Tupac Amaru huyó con uno de sus capitanes a la tierra de los manaríes, pero fue hecho prisionero en el valle de Mori (Baltasar de Ocampo, págs. 317-20: 1909) igualmente por García de Oñaz y Loyola, en los últimos días de julio o primeros de agosto de 1572. (Edmundo Guillén. Pág. 164: 1995.) En el lugar donde se hallaba enclavada la ciudad inca de Vilcabamba, Martín Hurtado de Arbieto fundó San Francisco de la Victoria de Vilcabamba, el 4 de octubre de 1572, en honor del virrey Toledo, impulsor de aquella conquista, y quedó como gobernador vitalicio de la provincia.

Tupac Amaru, junto con sus hombres, fue llevado al Cusco, donde después de ser alojado en el palacio de Colcampata, residencia del príncipe Paullu, se le juzgó y condenó a morir en la Plaza de Armas por haber matado a los mensajeros, a Pando, y al fraile Ortiz. Se le dio opción a ser bautizado —si lo deseaba— y como aceptó, se le puso el nombre de Felipe. A continuación, se cumplió la sentencia públicamente en la Plaza de Armas, entre grandes gemidos y llantos de sus gentes. Era el 23 de septiembre de 1572.

Esta ejecución tan rápida, sin duda alguna, desprestigió la figura del virrey Toledo, pese a haber estructurado tan perfectamente al nuevo Perú. Se ha hablado mucho del enojo de Felipe II, cuando se enteró de los hechos, y de sus enérgicos reproches, al decirle que no le había enviado a matar príncipes; sin embargo no hay datos que lo confirmen. No se olvide que el virrey, además de su carácter severo, tenía instrucciones muy concretas para lograr la paz de aquel reino, siempre revuelto en las primeras décadas de su historia; por eso, antes de salir, se le encomendó actuar con dureza. Sólo de esta manera, se podría terminar con semejante estado de desafortunados acontecimientos; ahora bien, quizá fue excesivamente inflexible, pues pudo enviar a Tupac Amaru a España y evitar su muerte. Mas tal vez, algo de ese dicho descontento del rey fue cierto, porque cuando Toledo entregó el gobierno a su sucesor Martín Enríquez

de Almansa y volvió a la corte, no se le recibió como merecía un personaje tan importante; por el contrario, incluso se le desterró, muriendo alejado años después.

El cuerpo de Tupac Amaru se veló en casa de Cusi Huarcay, viuda de Sayri Tupac; y al igual que a Atahualpa, se le hicieron solemnísimos funerales en la catedral de Cusco, tal como consideraron los gobernantes españoles que correspondía a su realeza; contaron con la asistencia de la elite conquistadora y del virrey, vestido de riguroso luto; después se le dio cristiana sepultura en uno de los templos de la ciudad. Desgraciadamente, no existe unanimidad entre los cronistas al ubicar en cuál de ellos descansa.

La tradición cuenta que Toledo mandó exponer la cabeza del Inca en una picota, para escarnio de su pueblo. Sin embargo, pasados algunos días de la colocación se pudo apreciar que, no sólo no se corrompía, sino que de continuo se volvía más hermosa. Gran cantidad de gente acudía a comprobar el hecho y al mismo tiempo a rendirle homenaje, ante lo cual, sabido por las autoridades virreinales residentes en el Cusco, la hicieron retirar y dispusieron que se enterrase con el cuerpo. (Baltasar de Ocampo, pág. 327: 1906.)

Como es lógico suponer, la muerte de Atahualpa y posteriormente la de Tupac Amaru I, se guardaron profundamente en la memoria del pueblo inca, quien las transmitió de padres a hijos, con tanta fuerza que, muy poco después, a principios del siglo XVII, en torno a ellas surgió el mito de Inkari, el cual hasta hoy perdura, pues entre 1953 y 1972, se encontraron quince relatos en pueblos peruanos, contados en quechua por hombres de veinticinco a ochenta años. Muestra es la bella historia guardada en la comunidad de Queros. También se halló articulado con otras manifestaciones de la cultura popular andina, como son danzas sobre la captura de Atahualpa, su muerte, etc. Y, cuando a partir de 1968 irrumpió en el Perú un gobierno nacionalista, el mito se hizo muy popular; incluso llegó a inspirar el *Sueño del Pongo* de José María Arguedas.

Inkari simboliza las imágenes de Atahualpa y Tupac Amaru, y las une al concepto de resurrección de la Iglesia Católica: es el Inca que ha de retornar, trayendo la antigua prosperidad del incanato, perdida a la llegada de los españoles. Hoy en día, supone una realidad sociológica, viviente en las comunidades indígenas, donde el mito es propiciado por sacerdotes mesiánicos con ritos de iniciación —igualmente de tradición andina—, para conseguir la vuelta de su soberano, a pesar de haber transcurrido más de cuatrocientos años. Es el llamado Pachacuti.

En apariencia, con la muerte de Tupac Amaru, terminó la abierta hostilidad de las elites incaicas: no habían podido vencer a la superioridad técnica y cultural del Viejo Mundo y a la intrepidez hispana; pero no fue así,



tan sólo quedó dormida durante dos centurias. Véase: Tupac Amaru dejó cinco hijos, dos varones y tres mujeres; dos de los hijos y una de las hijas —aunque de muy corta edad— fueron enviados a Lima por don Francisco de Toledo. Las otras dos hijas quedaron en el Cusco. Una de ellas, Juana Pilco Huaco contrajo matrimonio con el curaca o cacique de Surimaná, en Canas, don Diego Felipe Condorcanqui; y éste fue el abuelo de José Gabriel Condorcanqui —Tupac Amaru II—, el precursor de la independencia del Perú; quien, como su homónimo, murió ajusticiado por las fuerzas realistas en la plaza del Cusco en 1781, después de haber llegado a reunir un ejército de unos diez mil indios, que también luchó en contra del dominio español.

Si hasta aquí he tratado de demostrar la resistencia al gobierno hispano, de parte de los príncipes herederos del Tahuantinsuyo, durante casi todo el virreinato peruano, ahora —y según anticipé en las primeras líneas de este estudio— vamos a centrar la atención en las masas populares aborígenes, las cuales bajo una simulada sumisión, generaron también una oculta y profunda resistencia, tan radical como la potenciada por sus mismos gobernantes. Así se evidencia en gran cantidad de documentos, entre los que básicamente citaré a la ya aludida crónica inédita *Costumbres de los indios del Perú.*

En tal sentido, es preciso decir que, apenas dos décadas después del descubrimiento del subversivo movimiento religioso del Taqui Onqoy, y a tan sólo una de la muerte de Tupac Amaru I en Cusco, el cura doctrinero, Bartolomé Álvarez, dirigió en 1587 al rey Felipe II, una carta de cuatrocientas setenta y cuatro páginas —en tono entre indignado y depresivo— en la que le daba cuenta del fracaso de la Iglesia Católica en el Nuevo Mundo; muy especialmente, en los territorios andinos de Charcas o el Alto Perú, los cuales él conocía perfectamente por haber ejercido de párroco durante doce años en varias doctrinas, algunas ubicadas en ciudades tan importantes como Potosí, la rica villa que por entonces exportaba a Europa ingentes cantidades de plata.

Concretamente, Álvarez escribe desde el pueblo de Aullagas, al sur del lago Poopó, a considerable distancia de la capital incaica, donde como se ha visto, sucedieron acontecimientos políticos y religiosos tan importantes. Era Aullagas un repartimiento de la corona, situado en el altiplano boliviano —Audiencia de Charcas a partir de 1556—, el cual después de haber pertenecido al conquistador Alonso de Hinojosa, fue convertido en encomienda real por el marqués de Cañete, al destinar sus rentas, hasta la suma de ocho mil pesos, para el abono de sueldos de los gentileshombres: lanzas y arcabuceros de la guardia, que prestaba servicios en el palacio de los virreyes de Lima.



La Villa Real de Aullagas —integrada en la provincia de Paria, cuya capital del mismo nombre fue la primera ciudad fundada en el Alto Perú en 1535, hoy perteneciente al departamento de Oruro— albergaba a 824 tributarios o indígenas, según la tasa del virrey Toledo. Bajo la administración española, se la consideró el centro principal de otras dos poblaciones: Salinas de Tunopa, con 300, y Santiago de Guari, con 200, según el padrón mandado realizar por dicho virrey en 1575. (Noble David Cook. pág. 5: 1975.) Todos sus vecinos indígenas pertenecían a las etnias uros, uruquillas y aullagas; estos últimos, al parecer procedían de una rama uruquilla, que había tomado el nombre de la pampa donde habitaban, o sea de Pampa Aullagas; y de ellos, a su vez, se derivó la denominación del pueblo, si bien originariamente era Ullagas, como lo menciona Bartolomé Álvarez; pero en la documentación colonial, siempre aparece como Aullagas. Al ser estas etnias netamente autóctonas, hablaban idiomas propios, diferentes del aymara. Dichos idiomas eran de origen preaymara, muy anteriores a la destrucción del reino puquina —cuya capital fue Tiahuanaco— efectuada por oleadas invasoras procedentes del sur del continente en el siglo XIII de nuestra era. (Waldemar Espinosa Soriano. Págs. 175-178: 1981.)

El total de personas comprendidas en el repartimiento de Aullagas sumaban 4.851, contando, junto a los hombres en edad de tributar, a viejos, mujeres, jóvenes y niños. Todas habían vivido dispersas en diecinueve aldeas, sobre un área de veinte leguas —que vienen a ser unos ciento doce kilómetros—, cuando todavía no estaban integrados en los nuevos pueblos mandados crear por el virrey Toledo, los cuales ordenó con el fin de facilitar el adoctrinamiento y la evangelización de los aborígenes; y al mismo tiempo, para poder efectuar una mejor recaudación de los tributos, a cuya contribución se hallaban obligados los naturales de las Indias Occidentales, por ser considerados ciudadanos libres, en cuanto eran vasallos del rey de Castilla.

Con la misma estructura étnica descrita en la Tasa de Toledo, encontró el padre Bartolomé Álvarez, Aullagas al tomar posesión de su parroquia, en la década de los ochenta del siglo XVI; si bien entonces sólo existían ya 500 tributarios, en lugar de los 824 contabilizados en la visita del virrey. En general, todos ellos eran gentes muy difíciles: no aceptaban el adoctrinamiento y mucho menos ser evangelizados; antes huían de los pueblos hacia partes intrincadas, a donde apenas se podía llegar. Por tanto, muchos de los nuevos enclaves humanos ordenados por Toledo, contaron con tan poca gente que ni siquiera se les pudieron construir iglesias; y consecuentemente, tampoco había doctrineros, y si los llegaban a tener, muchas veces, los rechazaban.



De los lipes, una etnia muy cercana, dice: «Son tan libres y desvergonzados, vellacos, infieles que un día que se les antojó de no tener cura en su pueblo, que llaman Tucai, se levantó un cacique con más de setenta flecheros y se fue a la iglesia y dijo al sacerdote que no les dijese misa, y le hicieron desnudar amenazándole con las flechas; y no se atrevieron a resistirles el sacerdote y unos españoles que estaban con él». (Bartolomé Álvarez, cpt. 729, pág. 282.)

Sobre los uros, que como se ha dicho eran los habitantes más antiguos de la zona, cuenta: «...los cuales son tan perdida gente y montaraz, indómita, que no se sabe cuántos son...» (Álvarez, cpt. 720, pág. 278 v); y de los mismos aullagas, escribió que su cacique don Diego Sacatiri, alquilaba a viejos maestros uros para hacer ceremonias con coca en el mismo pueblo. (Álvarez, cpt. 714, pág. 276 v.)

Incluso creían aquellas gentes que el contacto con la cristiandad y la menor práctica de sus ordinarios y antiguos ritos, les acarreaban calamidades; y no sabían solucionarlas, si no era por medio de sacrificios de animales, entre los que tampoco faltaban los humanos: así fue el caso ocurrido en los llanos cercanos a la ciudad de Trujillo —en la costa peruana—, donde según Álvarez, tras una fuerte desgracia sufrida por la comunidad, para remediarla, robaron en Lima a un niño de mediana edad, que se hallaba en la capital del virreinato al servicio de un español, perteneciente a la aristocracia indígena de la Sierra. Después de haberle llevado a su pueblo viejo —donde vivían antes del creado en las reducciones de Toledo—, una noche, al salir la luna llena, estando juntos los caciques y los vecinos, en un taqui o fiesta donde todos cantaban, hicieron sangrar por la nariz al muchacho, a quien previamente habían colocado un cascabel de Castilla en uno de los pies. Seguidamente, recogieron la sangre en una escudilla, y tras untarse todos con ella los rostros y las cabezas, entre otras ceremonias ofrecieron el niño a la Luna, y a continuación le sacrificaron. (Álvarez. Cpt. 25, págs. 87 y 87 v.)

La Luna fue uno de los dioses principales de los Uros (Josermo Murillo Vacarreza. T. III, pág. 5: 1975); en cambio entre los incas se consideraba una diosa menor del Coricancha. Tampoco se frecuentaba el sacrificio de niños en el incanato, a no ser en ocasiones muy especiales, como en la muerte de algún monarca, en bendiciones de templos, o en acontecimientos muy importantes; para tales momentos se efectuaba la capacocha, que consistía en el enterramiento de varias parejas de niños y niñas de unos cinco años, lujosamente ataviados de ropas y ajuares. (Betanzos, cpt. XXX, 1a parte, pág. 142. 1987); sin embargo, las etnias del territorio de Charcas, anteriores a la invasión incaica, sí solían ofrecer a niños en calidad de víctimas propiciatorias. Incluso, en la actualidad, los componentes



de las comunidades campesinas bolivianas siguen practicando el rito de untarse con sangre en las fiestas, y también la esparcen por las paredes de sus casas o lugares de trabajo —como yo he podido apreciar, hace poco tiempo, en el interior de una mina en Potosí—; es igual que lo descrito por nuestro autor, con la única diferencia de que la sangre ahora empleada no es humana, sino de llamas.

Continúa diciendo Álvarez que, aún habiendo bautizado sus parroquianos a los hijos pequeños, secretamente también les hacían ceremonias paganas para proteger sus vidas; las describe así: se juntaban los curacas, mandones y viejos hechiceros, en una casa grande y circular, destinada a la realización de aquellos rituales. Seguidamente iban llegando las mujeres con los niños nacidos durante el último año; les llevaban dentro de una manta atada a las espaldas —como todavía se usa hoy en todo el territorio andino— y acercaban los bebés a aquellas autoridades, quienes les daban bendiciones y les auguraban buenos sucesos en sus vidas. A la vez echaban hojas de coca, recibidas de las madres, en un fuego encendido en medio de la estancia, al que alimentaban con excremento de auquénidos. Acompañaban la ceremonia con el sacrificio de una llama o de un cuy, el llamado conejo de Indias —según las posibilidades económicas de las familias—, en cuyas vísceras leían y pronosticaban las futuras y buenas noticias.

Como ya se vio, el culto a las huacas o ídolos locales fue combatido oficialmente en la década de los sesenta, con el apresamiento de los adeptos del Taqui Onqoy y la destrucción de los santuarios que encontraron los sacerdotes; pero a pesar de ello, en los años ochenta se hallaba completamente vigente en todo el territorio del entonces enorme Perú, pues los naturales escondían a estos dioses en sus viejos pueblos y en los lugares más insospechados, y allí iban a adorarlos.

En tal sentido, dice Álvarez que en una ocasión, fue advertido por un niño de unos cinco años, de que cuando en ciertos días salió de la parroquia para realizar trabajos en Salinas —una de las dos doctrinas comprendidas en el repartimiento de Aullagas—, todos sus feligreses se fueron al pueblo viejo; y allí, tras colocarse en una tumba —muy difícil de detectar, pues estaba cubierta por infinidad de plantas, donde tenían a varios de sus muertos, y entre ellos al más antiguo ancestro, el progenitor de su linaje que había dado origen a la huaca—, se disciplinaron dándose azotes, y a continuación encendieron una hoguera en la cual echaron —uno a uno— hojas de coca; por último, sacrificaron varias llamas. Mientras realizaban las ceremonias, llamaban a los difuntos por sus nombres y les invocaban, pidiéndoles protección y bienestar.

Pero no sólo adoraban a las huacas de los antepasados, a los cuales daban la categoría de dioses, creyendo que podían hacer el bien o el mal a



sus descendientes, según si les ofrecían ceremonias o no. Existían infinidad más; algunas eran elementos inanimados que para ellos se manifestaban con poderes divinos, como algunos montes, ríos, peñas, piedras, etc. También ciertos animales gozaban de tales poderes; buen ejemplo son el puma y el cóndor, a los cuales consideraban sagrados. Cada pueblo y cada ayllu, o agrupación familiar, poseía una huaca propia, y la llevaba consigo cuando se mudaban de un lugar a otro, buscando mayor abundancia de alimentos. Igualmente, al pelear con otras etnias, estaban presentes; y los que perdían, decían que su huaca iba vencida. (Álvarez, págs. 148-160.)

Sobre este particular es muy elocuente la narración de Juan de Betanzos a la muerte de Huayna Capac a raíz de la cual, como anteriormente se dijo, se iniciaron las guerras civiles entre sus dos hijos: Huáscar y Atahualpa, porque es un buen testimonio de la transformación, en el mundo andino, de un ser de carne y hueso en ídolo o huaca, incluso cuando ya los españoles habían hecho acto de presencia. De dicha versión se desprende que el cuerpo del emperador Huayna Capac momificado, a petición de Huáscar, fue llevado desde Quito al Cusco para que recibiese los honores que le correspondían, como a un nuevo dios en el Coricancha, el mayor templo del imperio; y por su parte, Atahualpa en Quito también decidió rendirle el mismo homenaje. Y así, con algunos cabellos, trozos de uñas y carne de su propio cuerpo, sacada en el proceso de la momificación, mandó hacer dos estatuas: una para dejarla en el palacio de dicha ciudad y otra para llevarla consigo en los desplazamientos y batallas. (Betanzos. 2.ª parte. Cpt. II, pág. 209.)

Pero la mayor parte de estas huacas estaban hechas de piedra; simbolizaban las figuras de los incas reinantes y de sus ancestros principales. Decían que aquéllos se les aparecían después de muertos, y les demostraban enojo enviándoles enfermedades, desgracias y hasta la muerte de algunos miembros de la familia, por no haberles hecho ceremonias y sacrificios desde que les enterraron. Había huacas por todas partes; incluso al hallarse de viaje, en ciertos lugares juntaban piedras —eran las llamadas apachetas— y todos los caminantes, que por allí pasaban, debían ofrecerles algún presente de coca verde o mascada, ojotas —sus zapatos—, plumas, maíz, afeites de las mujeres, o cualquier otra cosa; y si no llevaban nada, como símbolo de su agasajo, les depositaban un palo, otra piedra, una flor, etc. Hacían las ofrendas para que la huaca les fuera propicia durante la caminata.

Cuando los incas invadían un pueblo, prohibían el culto de las huacas locales; mas si las podían mover, los curacas invadidos las trasladaban al Cusco, acompañándolas de su leyenda o historia. Una vez en la ciudad sagrada, las llevaban ante el oráculo del Inca, quien las consultaba, y si le

contestaban, eran aceptadas y las mandaba adorar, devolviéndolas a su lugar de origen; en caso contrario, las hacia retirar del estamento religioso. (Bartolomé Álvarez, págs. 113-120.)

Siempre se había sospechado la existencia de la confesión en el mundo andino, pero no se conocía en profundidad cuál era el alcance de dicho precepto. Justamente, ésta es una de las noticias más importantes de las reveladas por el padre Álvarez en la relación dirigida a Felipe II. La presenta como un rito de purificación, precedente a las ceremonias transcendentes, llevadas a cabo por la comunidad o por alguno de sus miembros. Cita dos ejemplos básicos: uno cuando se preparaba a la Pachamama o madre tierra para la siembra; y otro, al deber de iniciar un viaje cualquier persona del ayllu.

Los confesores eran asimismo los ancianos, a quienes por respeto llamaban padres. Al comenzar a labrar las tierras de la comunidad —la única posesión de las gentes del pueblo, puesto que no había propiedad privada, a no ser muy escasamente entre las elites levantaban todos los comuneros un día muy temprano y se dirigían al campo —a un lugar cercano a la huaca, desde donde la podían ver— acompañados de tres de los ancianos o maestros. Una vez allí, éstos se sentaban y comenzaban a confesar a cada miembro, los cuales muy respetuosamente decían sus pecados. Al terminar, el confesor preguntaba si los habían dicho todos, se habían dejado alguno, o habían mentido, pues la huaca sabía muy bien cuándo ocultaban algo o mentían, en cuyo caso toda la comunidad sería castigada con enfermedades, falta de agua en las chácaras —sus parcelas—, hielos y granizos.

Si se afirmaba el hombre en que había dicho la verdad y no lo consideraba así el confesor, otro de los maestros tomaba una hoja de coca, entera y sana, de diferentes colores por cada lado —o sea verde claro por uno y oscuro por el otro—, la tiraba al aire y decía con gran solemnidad:

— «ahora mostrará la huaca si has dicho verdad o mentira»; y tras caer la hoja en el suelo, todos miraban el color que tenía. Al ser claro, pensaban que el hombre había confesado bien, por lo que la huaca se presentaría propicia a la parcialidad y no habría desgracias; entonces el tercer maestro le declaraba perdonado. Pero si la hoja caía de verde oscuro, le amonestaban, alegando que engañaba, y le conminaban a realizar nuevas confesiones, hasta considerar que decía la verdad.

En ocasiones también se reunía el total del ayllu en una casa, donde el maestro igualmente les exhortaba a que dijeran sus pecados públicamente; y así pasaban uno a uno exponiendo sus faltas. Si también sospechaban que alguien había hecho la confesión incompleta o no se atenía a la verdad, le hacían tomar un palo con ambas manos y le ordenaban ponerlo



sobre el pecho; y así colocado, le obligaban a que lo rompiera encima del corazón, para que se quebrantase por su dureza, pues había puesto en peligro a toda la comunidad.

Algunas mujeres no querían descubrir sus secretos y se excusaban de hacer la confesión; al verse forzadas por los maestros, huían. Éstos las mandaban buscar con dos mozos, y si se seguían negando, las golpeaban con un palo en las espaldas hasta brotarles sangre. Por las buenas o por las malas, las hacían confesar; además del castigo corporal que les habían aplicado, como a los demás, las amenazaban con que no comerían aquel año. Sustentaban que el ayllu no podía sembrar, dado que al hacerlo con pecados, la Madre Tierra se enfadaría y les mandaría muchas desgracias, y no dispondrían de alimentos. Por supuesto, dice Álvarez, que los maridos estaban muy de acuerdo en que se confesasen, pues de esta forma se enteraban de si eran adúlteras.

También se juntaban todos en una casa, cuando un miembro del ayllu debía emprender viaje. En tal momento, el maestro llevaba una taleguilla con coca y cierta cantidad de sebo, y repartía un poco de ambos productos a cada uno de los presentes, quienes los colocaban en la mano derecha, al tiempo que la ponían en alto. Seguidamente, ordenaba que se confesase primero el viajero, para que no le sucediera nada negativo en el camino; después todos los demás iban diciendo sus pecados por amor al que se marchaba. Por último, el hechicero tomaba la coca y el sebo que la gente había mantenido en las manos mientras se realizaba la confesión, y haciendo un envoltorio, los llevaba a un cerro o barranco cercano, donde lo arrojaba al aire, con la certeza de que los pecados de todos ellos, mezclados entre la coca y el sebo, se perdían en el vacío. Así el viajero y los miembros de la parcialidad quedaban limpios.

Sigue comentando Álvarez que, ya limpios y purificados, podían viajar y ofrecer sus rituales a las huacas y a la Pachamama; rituales en los que nunca faltaban la hoja de coca y el sacrificio de animales, tal cual se ha visto. Pero lo determinante del presente trabajo, es llegar a la conclusión de que todas aquellas ceremonias y ritos que se efectuaban en los Andes desde tiempos ancestrales, siguen hoy tan vigentes, como en el siglo XVI los decribió el padre Álvarez; yo los he podido ver en algunas ocasiones, y aún he participado en varios. Con especial emoción recuerdo siempre «el pago» que el ayllu Sucsu-Aucalli del pueblo de San Sebastián, cercano al Cusco, ofrendó a la Pachamama para pedirle que regase sus campos y les diera abundante cosecha.

Sin duda, todavía existe una gran supervivencia mística tradicional, pues aparte de las ceremonias mencionadas, cuando se entra en un templo, es muy corriente ver a hombres y mujeres aborígenes orando casi siempre en

voz alta; pero enseguida se advierte, que en estos rezos —mitad en castellano, mitad en quechua, o sólo en quechua— hay un sincretismo absoluto, pues tan pronto invocan al Señor de los Temblores —Patrón Jurado del Cusco, con quien incluso simbolizan a los montes o Apus tutelares— como a la Pachamama y a la Virgen María. Justo en esos momentos, la historia pone de manifiesto las evidencias recogidas por los cronistas, y mucho más si nos adentramos en comunidades lejanas, ubicadas en zonas de la sierra, porque en ellas apenas se puede hablar de sincretismo, sino de una auténtica religión paralela. Todo es producto del rechazo a las formas culturales de Occidente que los hombres, pastores y campesinos del Ande generaron y han sabido mantener durante quinientos años.

María Carmen Martín Rubio



Bibliografía

ÁLVAREZ, BARTOLOMÉ. *Costumbres de los indios del Perú.* Manuscrito inédito. Próxima publicación.

BETANZOS, JUAN. *Suma y narración de los incas.* Edición M. Carmen Martín Rubio. Atlas. 1987. Madrid.

CIEZA DE LEÓN, PEDRO. *El señorío de los Incas Yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación.* Biblioteca Peruana. T. II. 1969. Lima.

COOK, NOBLE DAVID. *Tasa de la Visita General del virrey Toledo.* Universidad Mayor de San Marcos. 1975. Lima.

CUSI YUPANQUI, TITO. *Instrucción a Felipe II.* En *Los incas de Vilcabamba.* M.C. Martín Rubio. Atlas. 1988. Madrid.

ESPINOSA SORIANO, WALDEMAR. «El reino aymara de Quillaca-Asanaque». Separata del tomo XLV de la *Revista del Museo Nacional de Lima.* 1981.

GUILLÉN GUILLÉN, EDMUNDO. *La guerra de reconquista Inca.* 1994. Lima.

GUZMÁN PALOMINO, LUIS. *Historia de los incas. Contradicciones dinásticas de panakas y de formas de dominación.* Universidad La Cantuta. 1995 Lima.

LEVILLIER, ROBERTO. *Gobernantes del Perú.* Lima. 1935.

Manuscrito 3040. f. 95. Biblioteca Nacional. Madrid.

MARTÍN RUBIO, M. C. *Los incas de Vilcabamba.* Atlas. 1988. Madrid.

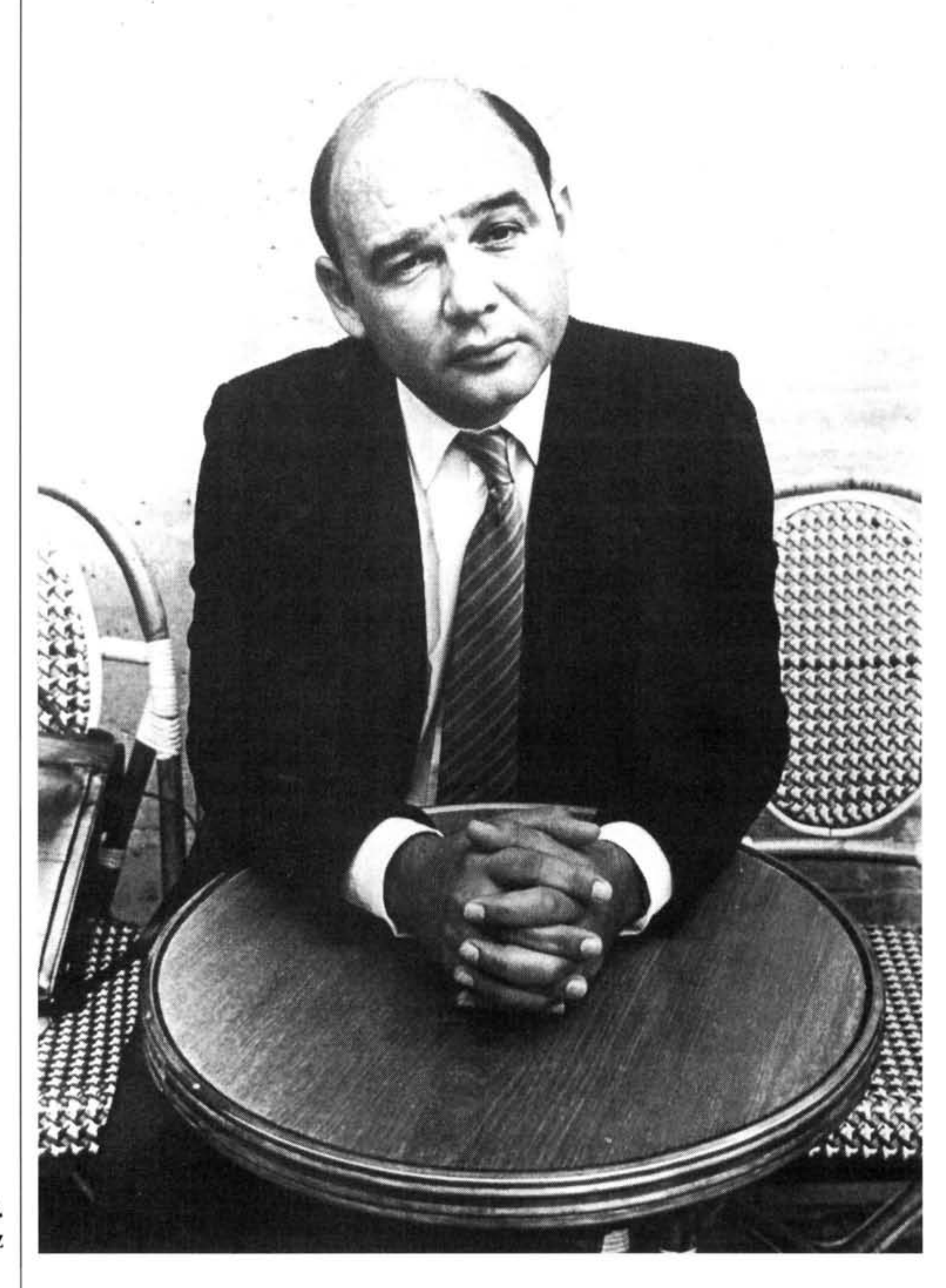
MAURTUA, V. M. *Juicio de límites entre Perú y Bolivia.* T. VII. Barcelona. 1906.

MURILLO VACARREZA, JOSERMO. *Monografía de Bolivia.* T. III. Biblioteca del Sequiscentenario de la República. 1975. La Paz. Bolivia.

OCAMPO CONEJEROS, BALTASAR. «Descripción y sucesos históricos de la provincia de Vilcabamba». En *Juicio de límites entre Perú y Bolivia.* T. VII. Edición Víctor M. Maurtua. 1906. Barcelona.

VEGA, GARCILASO DE LA. *Comentarios reales de los incas.* Editorial Universo.

VILLANUEVA URTEAGA, HORACIO. «Documentos sobre Yucay en el siglo XVI». *Revista del Archivo Histórico del Cusco,* nº 13, 1970. Perú.



Severo Sarduy, 1983.
Foto: Jesse Fernández



Sarduy o la religión del vacío

Siempreviva se ajustó la cofia y miró a Caimán, pero de reojo y en el espejo, sugiriendo que en los atuendos del barroco vienés que se había colgado —tanto festón, voluta y doradura; tanto canutillo negro de brillo funeral— se vislumbraba la reverberación de otra vacuidad.

Pájaros de la playa

En los años de formación del joven Sarduy, una experiencia estética parece marcar un hito fundamental: el descubrimiento de la obra de Franz Kline. No sabemos a ciencia cierta cuándo se produjo, pero es muy probable que Sarduy ya hubiese visto, en Cuba, varios cuadros del artista —o, al menos, algunas reproducciones— antes de viajar a Europa en diciembre de 1959 y mucho antes de su visita a la Bienal de Venecia en 1960. La atmósfera cosmopolita de La Habana a fines de la década de los cincuenta y el medio en que el novel escritor se desenvolvía bien pudieron darle acceso a la obra del norteamericano. No habría que olvidar que, después de dejar Camagüey, Sarduy inicia, en la capital, una carrera de crítico de artes plásticas, con un buen número de reseñas y artículos que se publican en *Nueva Generación* y en *Lunes de Revolución.* Sin embargo, sea cual fuere el lugar del encuentro, lo esencial es que el cubano ha de conservar un recuerdo imborrable de la pintura de Kline —barras negras sobre fondos blancos— hasta el punto que, cuando en 1975 se le pide que redacte su propia cronología para un número especial de *Espiral / Fundamentos,* entre bromas y veras, no duda en incluir la revelación de esos trazos como uno de los eventos mayores de su existencia.

De seguro no le faltaba razón para darle tanta importancia. Si hemos de creer en lo que él mismo le dice a Rodríguez Monegal en las conversaciones de *Mundo Nuevo,* si hemos de creer en unas declaraciones que luego reitera en otros periódicos y revistas, la escritura de *Gestos* (1963) mucho debe a la obra de Franz Kline. Digamos que el joven Sarduy des-

cubre en ella el pasadizo secreto que lleva de la pintura a la literatura y que le permite asociarlas dentro de un mismo proceso creador. Y es que, en buena medida, *Gestos* nace de la fascinación del cubano ante las franjas negras que el artista dibujaba bailando sobre la superficie blanca. De hecho, el estilo de la novela representa un esfuerzo por encontrar un equivalente escritural de esta *action painting y* por eso se define, ante todo, como *action writing o* «escritura gestual». La particularísima manera de pintar de Kline, su dinamismo desbordante, fija, además, desde muy temprano, el horizonte estético de una creación en acto que Sarduy ha de seguir buscando.

La relación con Kline no se agota, sin embargo, en esta primera instancia. Sarduy ve algo más en la obra del pintor norteamericano y, para decirlo, escribe una serie de seis poemas que, traducidos al francés, se publican en el n° 23 de *Tel quel* en 1965. El conjunto lleva por título «Páginas en blanco (Cuadros de Franz Kline)». Como ya lo indica este encabezamiento, los seis textos constituyen otras tantas variaciones descriptivas sobre la desnudez de la tela en esta pintura, esa blanca desnudez con la cual el poeta entabla un diálogo de espejos que compendia forma y fondo, trazo y escritura. Que se me permita citar el primer poema de la serie a título de ejemplo:

No hay silencio
sino
cuando el Otro
habla
(Blanco no:
colores que se escapan
por los bordes).
Ahora
que el poema está escrito
La página vacía.

A todo aquel que haya frecuentado un poco la obra de Sarduy no puede menos que sorprenderle la extremada sencillez y despojamiento de este texto cuya breve meditación sobre el Otro, el blanco y la vacuidad, parece más propia de una poética del silencio que de los fastos de una literatura barroca. Ciertamente, asombra que un escritor llamado a desarrollar una de las prosas más lujosas y exuberantes de la novelística hispanoamericana, sea, al mismo tiempo, el poeta de tales versos. Si he querido citarlos, es justamente por la fuerza del contraste que encierran y también por su fecha temprana, ya que la serie «Páginas en blanco (Cuadros de Franz Kline)» bien puede representar la primera aparición de un tema que no parece haber suscitado hasta ahora mayor interés entre los críticos de



Sarduy, pero que se sitúa, sin embargo, en el corazón mismo de su obra, como una condición de posibilidad. Me refiero a la intuición fundamental de una presencia del vacío que orienta el pensamiento y la escritura del cubano, y que acabará representando, para él, toda una concepción del mundo, el comienzo y el fin de la más alta experiencia de lo real. Objeto proteico y móvil, esta intuición del vacío se repite como un verdadero *Leitmotiv* del discurso de Sarduy en sus más diversas modalidades y recorre así los distintos géneros que componen la obra y las múltiples preocupaciones que recogen. Pues no sólo se la encuentra en la poesía o en las novelas sino también en la manera misma en que el autor concibe el trabajo de escritura, en su sensibilidad artística y literaria, y en ese vasto radio de inquietudes donde se funden y se confunden la pintura china, las religiones orientales, el barroco y el neobarroco, la tradición mística española y hasta la teoría del *big bang*.

Modelada y modulada en cada uno de estos campos, la noción sarduyana del vacío no es ciertamente uniforme, pero quizá lo primero que haya que decir es que constituye una respuesta a otra vacuidad: a aquélla que señala el camino de la aventura moderna. En efecto, no habría que olvidar que la obra de Sarduy no sólo es contemporánea de la novelística del *Boom* sino también de las experiencias más radicales de un Borges o de un Beckett. El cubano empieza a escribir en ese álgido momento de la «era de la sospecha» en que la conciencia de la ilusión del mundo se convierte en la única verdad de la literatura y con ella se impone la exigencia de un silencio que, llevando la práctica de la ironía hasta sus últimas consecuencias, denuncia el carácter fantasmático del lenguaje y de la realidad. Como enseña Rafael Argullol, la muerte de Dios y el discurso sobre el fin del arte marchan al unísono en este proceso, pues la pérdida de un fundamento ontológico y religioso es correlativa a la pérdida de toda fe en los poderes de la palabra. En el abismo insalvable que se abre entre el yo y el mundo, en la falla mayor de lo real, desaparecen así, al mismo tiempo, la solidez del yo, la objetividad del mundo y la dócil transparencia del discurso que los había unido. «Las cosas ya no son y la lengua ya no dice qué son», comprueba Kafka. Nuestro siglo no hace más que agudizar esta situación hasta colocar al escritor contemporáneo ante la disyuntiva del simulacro o del silencio, entre el callar o el representar. No es otro el punto de partida de la obra de Sarduy.

Imbuido del espíritu de la época en el París de los sesenta, el cubano tiene, efectivamente, una idea muy precisa del momento en que escribe y entiende la alternativa que la modernidad le plantea, con una lucidez que se echa de menos en otros escritores latinoamericanos. El anonadamiento interior del sujeto en el pensamiento de Sartre, la huérfana vacuidad de su



acción y su libertad, y sobre todo la lectura de Heidegger, contribuyen a esta toma de conciencia. El «Curriculum cubense» de *De donde son los cantantes* (1967), paralelo en el tiempo a los poemas sobre los cuadros de Kline, tematiza justamente la falla o la carencia de un fundamento, parodiando las enseñanzas de «el lechosito de la Selva Negra», como llaman los personajes al filósofo alemán. Enrico Mario Santí ha analizado ya en detalle las nociones heideggerianas con que Sarduy juega en este capítulo introductorio de la novela y ha sabido mostrarnos cómo, en él, el desparpajo y la burla constituyen, a la vez, un desafío y una respuesta a la ocultación del Ser, que nos vela su esencia. Aún más, recordemos que, en el «Curriculum cubense», las heroínas, Auxilio y Socorro, se presentan nada menos que a las puertas de la casa de Dios *—domus dei—*, pero sólo logran comprobar que el Hacedor «brilla por su ausencia». La única luz que allí encuentran es la que refleja «la calva de la Gran Pelona», o sea, la muerte. Es ella la que ha venido a ocupar el puesto vacante, dejando a las protagonistas a merced del solo deseo, abandonándolas ante el absurdo y el sinsentido. Así, el blanco de las migas de pan en el propio «Curriculum cubense», el blanco de la tintorería en «Junto al río de cenizas de rosa», el blanco del orishá Obatalá en «La Dolores Rondón» y, en fin, el blanco de la nevada con que termina «La entrada de Cristo en La Habana», todos van rimando la marcha de los personajes y de la novela hacia la nada última que es su destino. Treinta años más tarde, en *Pájaros de la playa* (1993), Sarduy escribe un párrafo a propósito de las esculturas de Giacometti que bien podría aplicarse a los múltiples personajes que recorren las páginas de *De donde son los cantantes:*

> Detestan, los que las conocen, las figuras filiformes y caquíticas de Giacometti, anunciadoras, sin que el maestro tuviera la menor sospecha, de ese hombre de su mañana que es el de nuestro hoy: avanzan, hueso y pellejo, ahuyentadas por el vacío. O yendo hacia él.

Ciertamente, existe en Sarduy una exacta comprensión de las formas de la vacuidad moderna, sinónimo de ausencia y de muerte, y hay en él una visión trágica, un universo oscuro y lúgubre, cuya nota dominante es un hondo pesimismo. No en vano declaró alguna vez que la desilusión fue la pasión de su vida. El apocalíptico final de *De donde son los cantantes,* el interminable ciclo del poder en *Colibrí* o la desgarradora pintura de la decrepitud en *Pájaros de la playa,* ilustran por igual este aspecto de su obra que ha sido parcialmente ocultado por el brillo de una poética barroca o, mejor, neobarroca. Y, sin embargo, no creo equivocarme si digo que, en gran parte, el propio neobarroco de Sarduy no se hace legible sino a través del concepto menos festivo que el autor se había hecho



de la condición moderna. Pues, si algo define a ese neobarroco, es una verdadera pulsión de desmitificación que se traduce en la práctica de una escritura opuesta a cualquier versión del realismo, a cualquier tipo de *mimesis* o de ficción de la «creación de mundos». Todos los mecanismos de la parodia y de la descomposición de las estructuras del relato, el vasto carnaval que me fue dado examinar en *La estrategia neobarroca,* responden al mismo proyecto impugnador, irreverente, que denuncia la ilusión de las estructuras tradicionales de la representación narrativa y recusa un empleo del lenguaje literario como máscara de nuestra escasa realidad. Digamos que Sarduy, ante la disyuntiva del silencio o el simulacro, encuentra, con el neobarroco, una tercera vía que los engloba a ambos: la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir, hacia el silencio. Extremada y extremosa, la puesta en escena sarduyana lleva el signo de una teatralidad que no es otra que la del drama moderno, un drama que, en nuestras letras, alcanza uno de sus más altos grados de tensión dentro de la obra del cubano y que se abre en ella hacia esa dimensión «metairónica» a la que se ha referido Roberto González Echevarría. Las primeras definiciones que el autor nos ofrece del neobarroco denotan a las claras esta actitud beligerante que acusa la falla constitutiva de nuestro tiempo, la tierra baldía de la modernidad. Así, en 1972, en el ensayo titulado «El barroco y el neobarroco» que se publica en el volumen colectivo *América Latina en su literatura,* Sarduy escribe:

> El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia.

Y añade unas líneas después:

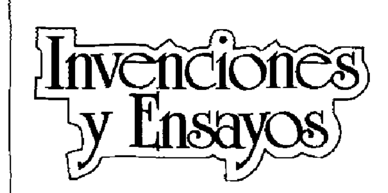
> Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución.

O, simplemente, de la modernidad. En todo caso, lo esencial es que Sarduy entiende que su literatura, como arte estrictamente contemporáneo, no puede soslayar el problema de su precaria naturaleza: más allá de la impugnación y de la irrisión, más allá de los brillos y los oros del barroco y el neobarroco, él sabe que su escritura es, ante todo, una escritura «al



vacío», si se me permite la expresión, una práctica que se ejerce en la orfandad y la gratuidad.

Sin embargo, la *démarche* de Sarduy no se detiene en esta constatación. Como señala con sumo acierto el mismo González Echevarría: «la ausencia, la separación, la carencia marcan su obra, tanto como el deseo de una plenitud recuperada». Ya en el poema inspirado por Kline que citábamos anteriormente, se asoma la paradójica idea de que el silencio puede ser el habla del Otro, como el blanco, la fuga del color o la página vacía, el poema. La negatividad toma así un signo positivo que ha de orientar los pasos del cubano en busca de otra vacuidad que le permita fundar su lenguaje y su mundo. La frecuentación de la obra de Octavio Paz, los viajes al Oriente y la lenta maduración de una espiritualidad que, ya en Cuba, lo había llevado a iniciarse en la religión de los orishás, todos estos elementos y sin duda algunos más, marcan el sutil viraje que se observa en su obra a partir de los años setenta. Al blanco anonadante de *De donde son los cantantes* es posible oponer, de este modo, el blanco de los paisajes chinos de *Cobra* (1972) y de *Maitreya* (1978), pues ya en ellos trasluce la fascinación del autor ante el arte taoísta y su concepto del vacío como base ontológica. En efecto, en esas estampas de montañas, puentes, lagos y brumas, en su serena transparencia, la discontinuidad de los planos nos habla del vacío, pero ahora en los términos positivos de un principio creador y omnipresente, eje de las transformaciones y del devenir. Digamos que lo blanco cambia de signo y de sentido. Y es que, a diferencia de la nada occidental, la vacuidad del Tao, pieza central del pensamiento chino, constituye un elemento integrador y activo, forma primordial del origen y de la plenitud. Como señala François Cheng en su estudio *Vide et plein, le langage pictural chinois:* «En la óptica china, el vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang, el vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo». La traducción que aquí utilizo es del propio Sarduy, que leyó con fruición los análisis del sinólogo francés y supo emplearlos en los ensayos de *La simulación* (1982). Mucho antes, empero, como puede verse en *Cobra,* el Tao despunta ya en el horizonte de las inquietudes del autor. De hecho, tras la China de bazar y baratillo que Flor de Loto encarna en *De donde son los cantan-*



tes, el Tao abre paso a otra China que brinda al cubano la posibilidad de encontrar un tipo de pensamiento en el que el vacío se despliega, omnipresente, como una fuerza germinadora. «En el origen no hay Nada (wu) —reza el *Tao-te ching*—; la Nada no tiene nombre. De la Nada nace el Uno; el Uno no tiene forma». Como tantos otros escritores de su generación marcados por el contacto con el Oriente, Sarduy sigue, en un principio, esta enseñanza del taoísmo que viene a compensar las carencias del pensamiento desacralizado de Occidente y el desgaste de las referencias espirituales del cristianismo. Su actitud no es por ello menos moderna, pues ya sabemos que la modernidad no ha cesado de esbozar, a lo largo de dos siglos, el camino de un mítico regreso al origen perdido, que expresa su búsqueda de un fundamento en el presente y a menudo encubre un afán de trascendencia. Bien escribe Argullol que, en nuestro tiempo, «la experiencia estética es, también, obligar a que se manifieste aquello con respecto a lo que el hombre moderno se siente abandonado». El blanco de la pintura china le muestra a Sarduy la ruta de ese retorno que, más allá de la Cuba de *De donde son los cantantes*, lo conduce hasta el Tao y a una cosmovisión totalizadora que incorpora la vacuidad a la dinámica de lo real. Lo que era una intuición apenas en los poemas o los cuadros de Kline adquiere así amplitud y profundidad en un texto autobiográfico de 1971, «La noche escribe».

> Ni negro sobre blanco, ni blanco sobre negro. No hay soporte. No hay figuras. Positivo y negativo, yin y yang, noche y día se evocan y sustentan. Los pintores de la dinastía Song y Franz Kline, de este otro lado, nos han dejado ver este equilibrio. El ciruelo de invierno, la escarcha sobre las hojas, el puente quebradizo, las franjas sucesivas de la bruma y, más allá, en las quebraduras de un farallón, la cabaña de los mudos escrutadores del vacío, todo «forma cuerpo» con la frágil seda que se va desplegando, cascada sobre el muro. Las barras autoritarias, de asfalto, los signos negros, rápidos, gestos puros, escritos bailando, la traza nocturna —indescifrable teatro de sombras— dejada por Kline está en el mismo plano que el tejido blanco que parece soportarla.

Dentro de la misma línea de pensamiento, en uno de los ensayos de *Barroco* (1974), este interés en el vacío como principio germinador e integrador lleva a Sarduy a intentar prácticamente una lectura taoísta de Frege y de su idea del cero en tanto que extensión del concepto *no idéntico a sí mismo*. Influido por las interpretaciones que Miller y Lacan ya habían hecho de la noción de Frege, el cubano trata de elucidar con ella el sentido de las secuencias de los *fiberglass sleeves* del minimalista norteamericano Robert Morris. No obstante, en tal ejercicio, lo que en realidad parece importarle es establecer una equivalencia entre el cero y el blanco para demostrar cómo de ambos dependen, respectivamente, la serie de

los números y de los colores. En otras palabras, lo que le entusiasma es que el cero y el blanco puedan constituirse en principios generativos y fundadores.

> La sucesión «natural» de los colores, la serie metonímica del prisma también se produce, como la de los números, a partir de un primer salto, de una metáfora original: el blanco metaforiza al no-color, y ese paso crea en su abertura una gama infinita de desplazamientos cromáticos contiguos. El paso de un color al color siguiente —como el paso de un número entero al que lo sigue— se basa en el hecho de que se toma al blanco como no-color, así como la serie numérica funciona porque se cuenta al cero como uno.

Y luego concluye:

> La secuencia insiste en esas franjas vacías, en esas huellas huyentes del cero, en esas marcas ciegas, y no en los elementos llenos que parecen constituirla, ésos que, en realidad, no hacen sino cubrir el vacío que los soporta y organiza...

La aritmética de Frege acaba confirmando así, en el plano de la lógica, la intuición de la vacuidad taoísta como base de lo existente. De los *fiberglass sleeves* de Robert Morris, Sarduy sólo se ocupa en los últimos párrafos del ensayo donde propone una lectura del intervalo de la secuencia, una lectura del vacío y del cero. Repitamos que, en el fondo, no otra cosa le interesa. Sin embargo, aunque el Tao, como puede verse, representa una esencial referencia ontológica e incluso un instrumento de interpretación, ya en la época en que se publica *Barroco*, los viajes a la India desplazan la atención del autor hacia el budismo.

El «Diario Indio» de *Cobra*, dictado a la vuelta del primero de estos viajes en 1971, registra con fidelidad la fascinación del descubrimiento del vasto subcontinente. Más que nunca, Sarduy se entrega, en ese texto, a una auténtica fiesta del lenguaje, como si no hubiera palabras suficientes para describir todas las formas, todos los aromas, colores y sensaciones. Y en el centro de tanta abundancia, como en el corazón de la novela misma, está el budismo mahayana. No en vano *Cobra* termina con el conocidísimo mantra *OM MANI PADME UM:* «Que a la flor de loto, el Diamante advenga». Las posteriores estadías de Sarduy en la India amplían este contacto o, mejor, esta vivencia del budismo, una experiencia directa que el autor nunca tuvo con el Tao y que explica, en gran parte, la importancia que el pensamiento del Buda ha de cobrar en su obra. Sin embargo, no todo se desprende de los viajes. Ya en Cuba, Sarduy empieza a familiarizarse con el budismo a través de un grupo de reflexión teosófica al que se acerca en Camagüey. Luego, en París, el encuentro con Octavio Paz resulta decisivo, pues el poeta de *Blanco* y de *Ladera Este* ofrece a Sarduy una manera de entender la India y el budismo en relación con Occidente,



una clave de interpretación que afina la mirada y la sensibilidad, y de algún modo prepara ya el viaje. Es sabido que, en el área que nos concierne, el libro de Paz que mayor influencia tuvo sobre el cubano es *Conjunciones y disyunciones*, obra de la que procede, entre otras cosas, la portada de *Cobra*. Sarduy lo lee con suma atención, pero, como ocurre con Frege, busca básicamente lo que le interesa: la noción de *sûnyatâ*.

Este concepto fundamental en la enseñanza del budismo mahayana, expresa la diferencia entre la vacuidad oriental y la nada occidental al señalar que vacío y no-vacío coexisten no ya en la alternancia sino en la total identidad. En palabras de Octavio Paz: «Por ser todo relativo, todo participa de la no realidad absoluta, todo es vacuo; por tanto, se tiende un puente entre el mundo fenomenal *(samsâra) y* la vacuidad; entre la realidad de este mundo y su irrealidad. Por una parte, realidad e irrealidad son términos relativos, interdependientes y opuestos; por la otra, son idénticos». Desde la perspectiva dualista de Occidente, ciertamente, pocas ideas parecen más difíciles de aceptar que este principio de la vacuidad absoluta, *sûnyatâ*, que compendia realidad e irrealidad, ilusión y verdad. Pero lo que con él se afirma, hasta donde nos es dado comprender, es que nada existe de manera independiente ni por sí mismo, ya que la vacuidad constituye la esencia de todas las cosas y en ella se funden lo aparente y lo real, lo creado y lo increado, lo fugitivo y lo duradero. Así lo entiende Sarduy cuando hace del *sûnyatâ* la piedra angular de su concepción de la escritura en la entrevista que le concede a Danubio Torres Fierro en 1978:

> La escritura, pues, es decir, el ejercicio de escribir, no conduce, por sí mismo, a ninguna percepción otra, a ningún conocimiento. Si nos atenemos a la práctica de la forma —¡o del contenido!— más bien limita y empobrece. Es en tanto que reflejo de la ilusión, en tanto que armadura que reproduce y da a ver la vacuidad de lo real, la vacuidad fundamental de lo más presente y palpable, que es importante. En ese sentido sí que tiene que ver con la realidad, sí la reproduce, debe ser tan material, tan barroca, tan seductora, tan llena de colores y formas como ella, pero tiene que estar sustentada (igual que la realidad) en un vacío fundamental, germinador. Eso es lo que habría que llegar a ver en la realidad y en la escritura como teatro de la realidad.

Fiel a estos principios, la noción de *sunyata* preside a la escritura de *Maitreya*, la novela del Buda futuro. Recordemos, en efecto, que, desde el primer capítulo, la doctrina de la vacuidad absoluta está presente en el mensaje que el viejo maestro moribundo lega a sus discípulos. Pues la frase «el vacío es la forma. La forma es el vacío...» no es otra cosa que el conocidísimo *Sutra del corazón* que miles de adeptos al budismo mahayana recitan a diario. En él se consigna el misterio del *sûnyatâ* al que también tiene acceso, en *Maitreya*, el cocinero Luis Leng aunque en circunstancias muy especiales: cuando, después de tomarse un Bacardí y de

rascarse las esférulas, concibe de pronto la realidad «como un lugar vacío, un espejismo de apariencias reducido al mito de su representación canjeada». Cabe citar, además, ese párrafo final de la novela donde se nos dice que, ya entregados al ocio y al desenfreno, la Tremenda y su corte de afganos «mimaron ritos hasta la idiotez o el hastío. Para demostrar la impermanencia y la vacuidad de todo».

Fuera de *Maitreya,* es en los ensayos de *La simulación* donde Sarduy evoca de un modo más claro la noción de *sûnyatâ,* sobre todo en las páginas que, bajo el sugestivo subtítulo de la «Fluorescencia del vacío», dedica a las obras de Tapies y de Rauschenberg. Sin embargo, *La simulación* marca, en realidad, el momento de una síntesis en el pensamiento del cubano que, a la luz de las ideas que ha venido manejando, le permite afirmar abiertamente su convicción en la presencia del vacío como fundamento último de lo real. Los análisis del travestismo, la anamorfosis y el *trompe l'oeil* recogidos en el libro parecieran responder a la misma actitud antirrepresentacional de antaño, pero algo los separa ahora definitivamente del puro afán vanguardista de ruptura y de subversi6n. El autor nos lo explica en unos párrafos preliminares que vale la pena citar íntegramente:

> Reverso del saber que se posee —también se poseen, entre nosotros, los idiomas y las cosas—, en Oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías —budismo, taoísmo—, no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación.
>
> Es el vacío, o el cero inicial, el que en su mímesis o simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria —como lo postulan las teorías cosmológicas actuales— sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro.
>
> A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo, deben de leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máxima, vistos desde la vacuidad inicial, de todos los otros.

Desde la nueva perspectiva que así se establece en *La simulación,* importa menos denunciar el carácter facticio de la representación que probar la efectiva ausencia de todo modelo representado. La diferencia es sutil, muy sutil, pero no deja por ello de traducir un cambio crucial en la visión de Sarduy. Pues, a través los ensayos, lo que trata de mostrarnos es que el travestido, la anamorfosis o el *trompe l'oeil,* en realidad —en verdad—, nada imitan. Como el uno o el color, sólo constituyen la extensión o la proyección de un vacío original o, para decirlo con los conceptos de Luis Leng, son «un espejismo de apariencias reducido al mito de su repre-



sentación canjeada». Sarduy es muy claro en esto cuando escribe, por ejemplo, casi como una provocación: «El travestí no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien lo inexistente del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación». En el caso del *trompe l' oeil* es aún más radical, ya que llega a decirnos que, en el cotejo entre la obra y su supuesto modelo, «ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia» y «no hay jerarquía de lo verosímil, es decir, prioridad ontológica» (24). Lejos de un simple tremendismo, hay que leer tales enunciados sobre ese telón de fondo que constituye la vacuidad inicial de todo.

Este cambio en el pensamiento de Sarduy va a afectar también su idea del neobarroco. Recordemos que, en los textos de *Barroco*, interpretando el fenómeno estético como una *retombée* o causalidad acrónica de los esquemas cosmológicos, el neobarroco ya aparecía vinculado a la teoría del *Big Bang*. Su signo era el de la expansión sin centro de un átomo de hipermateria cuyo estallido inaugural proyectaba una luz fósil, la luz del principio del universo. No es un secreto que, como motivo capital en esa búsqueda moderna del origen que se esboza en la obra de Sarduy, la teoría cosmológica del *Big Bang* llega a convertirse en auténtico tópico del discurso del autor en el transcurso de los años setenta. Es verdad que mal pareciera compaginarse con la idea de una vacuidad germinadora; pero el cubano no duda en asociarlas dentro de su acercamiento al neobarroco, primero, de una manera muy velada, que apenas puede leerse entre líneas en *Barroco, y* luego con toda claridad en un texto de mediados de los ochenta.

> La cosmología puede servir hoy de modelo a toda interpretación, como sirvió la astronomía a finales del Renacimiento.
>
> Pues bien: *eso es el barroco.* El arte que se vuelve hacia la fundación, hacia el estampido inicial, que su sitio sea el de la proliferación ilimitada o el del vacío.

Como testimonio de un cambio, la delicada correlación que aquí se instaura entre el *Big Bang y* el vacío, entre la proliferación y la vacuidad, aunque se exprese en una optativa, resulta fundamental. Y es que no sólo está llamada a desempeñar un papel decisivo en las últimas aproximaciones de Sarduy a una definición del neobarroco, sino que marca, como un tema mayor, la fase final de su obra. Los ensayos de *Nueva inestabilidad* (1987) y la novela póstuma *Pájaros de la playa* constituyen, desde esta perspectiva, el testamento literario de Sarduy, ya que, en ambos libros, el autor se aboca a buscar una síntesis entre las dos imágenes que rigen su

concepto de lo real y de la escritura. Sin embargo, en mi sentir, la balanza se inclina suavemente hacia una recuperación del *Big-Bang* dentro del espacio de la vacuidad. Así, el enfoque que se propone de la teoría científica en *Nueva inestabilidad* se centra, al margen de toda certidumbre, en la dimensión imaginaria de las diversas maquetas del universo elaboradas por la cosmología actual. Digamos que Sarduy aborda la ciencia menos como un conocimiento sistemático del mundo de la representación que como una pura representación del mundo, como una hermosa ficción. Aún más, aunque en el texto de los ensayos no deja de manifestarse su fascinación por el *Big Bang* y acaba ofreciéndonos una nueva definición del neobarroco conforme a la teoría —neobarroco del estallido y de la expansión—, no por ello se priva de reducirla casi a una aporía en una brevísima nota a pie de página que habría que leer con atención:

> Nada más próximo a lo radicalmente impensable —añadiríamos— que la teoría del Big Bang: el tiempo, podría esquematizarse, surge del no-tiempo; el espacio, del no-espacio; la materia, de la nada inicial. Pero esta formulación es aproximativa. Más bien: la formulación misma de la teoría invalida, en sus términos, la pregunta del origen, el enigma de la fundación.

Perfectamente consciente de este límite, Sarduy cierra *Nueva inestabilidad* con un capítulo intitulado «Fórmulas para salir a la luz» en el que dialogan citas de artículos de cosmología y fragmentos de textos sagrados procedentes de las tradiciones preislámica, judía, hindú y, por supuesto, cómo olvidarlas, taoísta y budista. Su papel, en la economía del libro, queda definido al comienzo de ese último capítulo donde se ofrecen como «cosmologías alternativas y terminadas que pueden servir de reemplazo o de substitución a las teorías científicas de un período dado».

Este desigual intercambio entre ciencia y religión, prosigue en *Pájaros de la playa,* encarnado por la figura del cosmólogo que trata de escuchar el rumor del *Big Bang y* por un sinnúmero de alusiones que, como aquélla que me sirve de epígrafe, remiten a la presencia de la vacuidad. Pero hay que reconocer que, a lo largo de la novela, el desequilibrio entre las dos posturas se hace cada vez más agudo no sólo porque el vacío acaba convirtiéndose en tema medular del discurso sino también porque el propio cosmólogo, en sus diarios y en sus poemas finales, llega a contemplar la realidad como una vacua ilusión. Quizás el verdadero diálogo que la novela plantea se sitúa ya entre dos tipos de experiencia de la vacuidad: la que representa, con una cita de Baruzi, san Juan de la Cruz, y la que afirma, desde el Oriente, que «al vacío central / su movimiento / debe la rueda» y «al blanco / su fulguración / el color». Aquélla supone la existencia de un alma individual y de un Ser supremo e inefable; ésta niega tales



realidades y niega también tal negación. No es otra la última instancia del tan comentado encuentro entre Oriente y Occidente en la obra de Sarduy. La misma tensión, el mismo espejeo entre coincidencia y disyunción, se observa en los lúcidos y estremecedores fragmentos póstumos que se publicaron bajo el significativo título de «El estampido de la vacuidad». En ellos, la *noche* del místico español convive con la revelación de la irrealidad del *atman* o del *brahmán,* alma universal o conciencia cósmica; en ellos, se evoca la muda palabra del carmelita junto al silencio final del Buda, como dos caras de un solo misterio o dos misterios de un solo rostro.

Sea cual fuere la última convicción del cubano, lo cierto es que, en un muy largo trecho de su vida y su obra, el vacío fue su más íntima verdad, su concepción del mundo y, ya es hora de decirlo, también su auténtica religión. Como muchos escritores de nuestra modernidad, Sarduy no se negó a aceptar una forma de trascendencia ni dejó de plantearse las preguntas que esto conlleva. Lo que nunca admitió fue los degradados cánones de una espiritualidad institucional: «No seguir ningún guía, no adoptar los preceptos de ninguna religión ni secta, descartar toda autoridad espiritual o moral», escribió. De ahí que, más allá del culto a los orishás, más allá del taoísmo y del budismo, y, sobre todo, de un catolicismo oficial que siempre detestó, la vacuidad fue su religión, en la acepción más honda y más amplia del término, como *re-ligación* con un fundamento y búsqueda de un origen cierto. Al igual que Lezama Lima, Sarduy fue, a la vez, fiel a su inquietud y soberano en su búsqueda, señor de una escrupulosa constancia y de una apertura de pensamiento reñidas con cualquier tipo de credo u ortodoxia. Por ello —y por tantas otras cosas— su trayectoria, dentro de la literatura latinoamericana, sigue siendo menos representativa que ejemplar: lo que nos lega es un paradigma de curiosidad, de libertad y de dignidad intelectual.

No quiero concluir sin dejarle la palabra otra vez, sin volver a oír la voz del escritor y del amigo. Él, que imaginó el neobarroco como una explosiva proliferación de trazos, escribió uno de sus más serenos y límpidos poemas en homenaje al Buda. Se trata de un soneto intitulado «Palabras del Buda en Sarnath», que no recogió en ninguno de sus libros. Cito la versión que se publicó, con un dossier sobre el autor, en un número de *Quimera* en 1991. Creo que constituye por sí solo la mejor conclusión de estas páginas.

No hay nada permanente ni veraz,
ni ajeno al deterioro y la vejez.
Se disuelve lo que es en lo que no es,
y en el iris todo lo que verás.

El sujeto no es uno; sino un haz
de fragmentos dispersos que a su vez
—sin origen, textura o nitidez—
se dividen en otros. No es falaz

la noción de sujeto: es un matiz
de un color que precede a toda luz,
el rostro en el reverso de un tapiz

que aparece un instante a contraluz.
O el timbre inolvidable de una voz.
Pero nunca el encuentro de los dos.

Gustavo Guerrero



José Martí: modernización y cultura en América Latina

I.

Cada vez se escuchan con mayor frecuencia reclamos y un cierto malestar respecto al modelo de sociedad en que vivimos. Abundan las quejas sobre exceso de consumismo, sobre la carencia de valores espirituales, sobre el descuido de lo propio y el afán por lo foráneo. Todo indica que a fines del siglo XX estamos ante una nueva versión de una de las tensiones más persistentes de América Latina: el conflicto entre modernización y cultura.

Se trata, en efecto, de una tensión que se percibe ya en lo que podría llamarse la evidencia constitutiva de la región: su relación con Europa y su pertenencia al mundo de Occidente desde su integración en la historia mundial. Desde la propia conquista, la tensión entre el proyecto europeo y las culturas autóctonas se manifiesta en los más diversos órdenes.

Con la construcción de las nuevas naciones, el conflicto se traslada al tema de la diferencia: «No somos españoles, no somos indios, constituimos una especie de pequeño género humano» escribía Simón Bolívar en la *Carta de Jamaica*, argumentando que las características geográficas de este «pequeño género humano» desaconsejaban la adopción del único sistema político que por entonces se consideraba moderno: la república constitucional.

La tensión entre modernización y cultura late también a fines del siglo XIX en los escritos de José Martí; en el diagnóstico de una pugna entre letrados artificiales y hombres naturales y en su propuesta de que en «nuestras repúblicas se injerte el mundo» —vale decir, la modernización— a condición de que se salvaguarde «el tronco» —vale decir, la cultura.

En Chile, alrededor de 1900, las reformas propuestas por Nicolás Palacios, Francisco Antonio Encina y Tancredo Pinochet, obedecen sin duda al propósito de conjugar la modernización finisecular con la tradición, la raza y la cultura. Se trata así de aminorar el desfase que entre ambos espacios había promovido el liberalismo afrancesado del siglo XIX.

Aunque la tensión entre modernización y cultura ha estado siempre presente en América Latina, sus rasgos y características han sido en cada momento y circunstancia diferentes. Hoy reaparece en el contexto de la globalización y del neoliberalismo.

Es en torno a este conflicto, recurrente y actual, que nos interesa indagar la vigencia del pensamiento de José Martí a cien años de su muerte.

II.

Donde mejor se expone su postura frente al tema es en «Nuestra América», artículo publicado en Nueva York y México en 1891. Aun cuando no utiliza los términos «modernización» o «cultura», la tensión entre estos polos recorre todo el texto y es en cierta medida el eje temático del artículo. Aparece en la forma de referencias a partes discordantes, que no cuajan entre sí.

Por una parte «un decreto de Hamilton» y por otra «el potro del llanero», ante el cual el decreto de Hamilton resulta impotente; por un lado «una frase de Siéyès» y por otro «la sangre cuajada de la raza india»; por una parte «la vaina de seda» y por otra «el machete» y así la polaridad suma y sigue: «el criollo exótico» frente al «mestizo autóctono»; los métodos con que «se gobierna» en Alemania y Francia frente a «los métodos e instituciones nacidos del propio país»; «los letrados artificiales» frente a «los hombres naturales»; «la Grecia que no es nuestra» frente a «nuestra Grecia»; el vanidoso que se disfraza de «togas y charreteras» frente al campesino con «vincha y alpargatas»; «la jaca de Persia» frente «al carro de mulas»; en fin, todo tipo de «ideas y formas importadas» que no se acomodan y que son discordantes con nuestra «realidad local»[1].

Martí no sólo detecta, ironiza y vivifica estos desacomodos sino que también plantea que esta carencia de relación orgánica entre lo propio y lo ajeno ha sido el motor fundamental de nuestra historia. Su pensamiento se inscribe, desde esta perspectiva, en una concepción dual de América Latina, una concepción que percibe por un lado la existencia de un núcleo cultural endógeno, de un componente autóctono, de sustrato precolombino, indígena o rural y por otro un componente ilustrado, extranjerizante e iluminista. Martí, a diferencia de quienes se instalan de modo fundamentalista en esta

[1] Nuestra América, *edición crítica en Cintio Vitier, Casa de las Américas, La Habana, 1991.*



concepción, no desconoce la interpenetración constante y a veces fructífera entre ambos componentes, pero sí le pone una condición, «injértese» dice «en nuestras Repúblicas el mundo» siempre que se salvaguarde «su tronco».

En el uso de esta metáfora arbórea, tan cara al pensamiento del siglo XIX, Martí evidencia una postura nítidamente evolucionista y organicista. No es partidario de una modernización abrupta, impuesta o unilateral; sí lo es, en cambio, de un proceso lento e integrado, que sea llevado a cabo con espíritu creativo y crítico, y atendiendo siempre a los factores que proporciona la realidad de cada país. Martí plantea la necesidad de armonizar las ideas y formas importadas con la realidad local, y le otorga prioridad en la dirección que toma el proceso de apropiación a esta última; a fin de cuentas es el tronco, vale decir la realidad local, el que sostiene al árbol.

La intuición básica de esta tradición de pensamiento es que la estructura política de un país debe estar en consonancia con las posibilidades socioeconómicas y la realidad geográfica del mismo. Hablamos de tradición porque Martí sigue en este aspecto a Bolívar, quien en su *Carta de Jamaica* de 1815 hacía el mismo planteamiento frente al tema de la modernización política. Tradición de pensamiento organicista y evolucionista, que fue compartida entre otros por Andrés Bello, Diego Portales y por no pocos caudillos del siglo XIX. Martí incluso señala que la presencia de los caudillos en la región se explica porque ellos supieron prestar atención a lo local, en circunstancias que los partidarios de la República —sobre todo los liberales ilustrados— fueron ideologistas y demostraron cierta incapacidad para identificar «los elementos verdaderos del país».

La novedad del texto de Martí no consiste por lo tanto en haberse sumado a esta tradición de pensamiento. Su novedad y vigencia reside en que se suma a ella desde una perspectiva que no había sido planteada con claridad antes de él. Detengámonos brevemente en este aspecto.

III.

Cuando Simón Bolívar planteaba la necesidad de armonizar las ideas importadas con los elementos del país, pensaba fundamentalmente en características demográficas, geográficas, físicas y climáticas de Hispanoamérica. Martí en cambio entiende por «elementos verdaderos del país» a la diversidad cultural y social de la región. Sobre todo al indio y su mundo (recordemos que Martí vivió en México y Guatemala), pero también al

negro, al mulato, al campesino y al «oprimido» en general. Martí no está pensando, por supuesto, en razas ni menos lo hace desde un paradigma biológico, al modo de los pensadores que él llamaba «canijos». No. Está pensando en diversidad y heterogeneidad social y cultural, no en una identidad sino en varias, esos son «los elementos verdaderos» y fundantes de «nuestra América», el tronco que habrá que salvaguardar para que sean fructíferos los «injertos» del «mundo».

Ahora bien, ¿qué quiere decir «salvaguardar»? De partida señalemos que «salvaguardar» es más que «guardar», más que simplemente «proteger» o «cuidar». Martí, como decíamos, reconoce y pone en primer plano la existencia de diversos sectores sociales y culturales, pero además plantea que esos *sectores* deben pasar de su condición de tales a ser *actores* socioculturales. Un sector sociocultural es muy distinto a un actor sociocultural. En nuestra realidad, por ejemplo, los mapuches constituyen un sector pero no un actor sociocultural. El tránsito de una condición a otra implica todo un programa político e histórico que continúa vigente en la región. Vigente tanto a nivel del imaginario colectivo y de la autoconsciencia de cada país como a nivel de la realidad. «Si la República — sentencia Martí— no abre los brazos a todos, y adelanta con todos, muere la República». Es una propuesta para productivizar la heterogeneidad, en beneficio de la democracia.

Aun cuando Martí no era un pensador racionalista tradicional, sino que pensaba más bien intuitiva y poéticamente, con imágenes, metáforas y alusiones, baste mencionar un solo ejemplo para demostrar que efectivamente el artículo que publicó en 1891 conlleva la significación que le estamos atribuyendo. Varias veces Martí utiliza para referirse al indio y a su situación la metáfora de la sangre estancada, coagulada. Se trata casi de una imagen oxymorónica: la sangre que es el fundamento de la vida, está muerta; latente, pero no activa. Estar pero no ser. Esa es —según Martí— la situación del indio. «Abrir los brazos de la República a todos» significa en sus propias palabras «deshelar la América coagulada. ¡Echar, bullendo y rebotando, por las venas la sangre natural del país».

Vale decir que lo que está muerto y latente viva, que los sectores sociales y culturales se conviertan en actores, con voz propia, y con presencia en todos los ámbitos de la sociedad. Se trata de una propuesta que busca aumentar la creatividad humana, que busca hacer más viva, más plena y más protagónica a la sociedad, una propuesta caracterizada por el respeto a la pluralidad de culturas y que promueve la participación plena de cada grupo social en los distintos aspectos de la vida de un país. En suma, un planteamiento que incluye la democracia política pero que va más allá de ella, puesto que implica también la democracia cultural, social e incluso comunicativa.



Hoy día, a más de cien años de este texto, hay que recoger y tal vez hacer nuestros los planteamientos de Martí, pues todo indica que sólo fortaleciendo las posibilidades de expresión e interacción de los diversos grupos sociales y culturales podremos concurrir a una América Latina capaz de captar o integrar armónicamente los embates uniformadores de la economía, de la comunicación y de la cultura transnacional.

IV.

Otro aspecto del texto de Martí que también consideramos importante es una cuestión relativa al estilo. De principio a fin en *Nuestra América* Martí fustiga un cierto modo de injertar el mundo en «nuestras repúblicas», un estilo que se caracteriza por la imitación irreflexiva, por la arrogancia, por la soberbia, por el afán de aparentar, por el arribismo y por la falta de sobriedad con que se asumen las formas e ideas foráneas. Son, en sus palabras, «los nacidos en América que se avergüenzan, porque llevan delantal indio , de la madre que los crió», «los letrados y eruditos artificiales», los «pedantes», los «aldeanos vanidosos» que «miden el mundo desde su aldea» y que pierden todo sentido de las proporciones y de las jerarquías valóricas.

Son alusiones e ironías que apuntan sin duda a los ilustrados liberales, a los positivistas cientificistas que se olvidaron del arte y del espíritu, y también a la llamada «sociedad decente» de la época. Pero son alusiones que por extensión también apuntan a los triunfalistas de la modernización, a quienes olvidan que la modernización y el «injerto del mundo en nuestras repúblicas», debe ser más bien un medio que un fin en sí, un medio cuyo único objeto es hacer más plena a la persona humana y a la sociedad en su conjunto.

V.

En el contexto de la guerra fría y de sus vestigios, Martí, y particularmente el texto que estamos comentando, ha sido considerado como abanderado del antimperialismo y del tercer mundo. Se trata a nuestro juicio de un punto de vista discutible. El imperialismo —como teoría de una fase final del capitalismo— pertenece a Lenin, en circunstancias que el pensamiento de Martí es anterior y está completamente alejado de esa órbita de ideas. En el plano de la historia del pensamiento se trata de un error comparable a considerar a fray Bartolomé de las Casas como el primer anticolonialista o a sor Juana Inés de la Cruz como adalid del feminismo o de los derechos lésbicos.

No hay que olvidar que *Nuestra América* fue publicada por primera vez en los propios Estados Unidos y en el contexto de la Primera Conferencia Internacional Americana que tuvo lugar en Washington, instancia donde, es cierto, se hicieron patentes — vía panamericanismo y doctrina Monroe— los afanes hegemónicos del país del Norte. Las alusiones a «Goliat», «al gigante de siete leguas» y a la necesidad de unir filas frente a estos afanes, constituye sin duda un componente crítico visionario, y de alerta, dirigido a las repúblicas hispanoamericanas. Pero se trata de un mensaje que poco tiene que ver con el antimperialismo como doctrina teórica y económica. En efecto, las notas fundamentales del mensaje martiano frente a Estados Unidos son básicamente tres: *cautela, dignidad* y *unión*.

El texto de Martí dice, literalmente: «El desdén del vecino formidable que no la conoce es el peligro mayor de nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe. Por ignorancia llegaría, tal vez, a poner en ella la codicia. Por el respeto, luego que la conociese, sacaría de ella las manos. Se ha de tener fe en lo mejor del hombre, y desconfiar de lo peor de él. Hay que dar ocasión a lo mejor para que se revele, y para que prevalezca sobre lo peor».

Claramente, Martí no cree en una contradicción sistémica o absoluta entre Estados Unidos y los países del Sur; más bien tiene presente la oportunidad y la necesidad de conocerse y de vivir con respeto y armonía. En esa dirección se inscribe su mensaje de cautela, de actuar con dignidad y unidad. También la crítica al que le parece el peor de todos los males hispanoamericanos con respecto a Estados Unidos: *la actitud servil*.

Se trata de consejos valiosos, especialmente en tiempos en que se negocia el NAFTA y existen posibilidades de abrir flancos en el injusto embargo a Cuba. La lectura que proponemos, además de ajustarse a lo que dice el texto, tiene hoy, creemos, mucho mayor vigencia que una lectura en clave tercermundista o antimperialista.

VI.

Cabe señalar que Martí fue un escritor extraordinariamente prolífico, que no fue un pensador sistemático sino —como todos los pensadores que son además hombres de acción— un autor cuyo pensamiento está disperso en cientos y tal vez miles de artículos y cartas. Apenas hemos rasguñado un artículo. Sus ideas por ende son más complejas, hay otros textos que a diferencia del que hemos comentado, lejos de estar regidos por una variable histórico social o antropológica, lo están por una variable estética. Hay



textos en que Martí rescata a Oscar Wilde o a Julián del Casal, y en que se distancia del libertador y luchador político; en que se inclina por las ensoñaciones del arte, como una carta escrita en plena guerra de liberación de Cuba, en que sueña con ir a París, no por ir a la capital de Francia sino por ir a la capital del arte y del espíritu.

A pesar de que Martí se formó más bien en una tradición laica e ilustrada, en sus textos, incluso en el que comentamos, abundan las imágenes cristológicas y las alusiones bíblicas. El amor concreto y trascendente juega un rol central en su obra. Sus textos están también repletos de aforismos o de reflexiones que valen por sí mismas y que revelan el profundo contenido ético de su pensamiento; citemos a modo de ejemplo sólo algunas:

— «Ver en calma un crimen es cometerlo»
— «De vez en cuando es necesario sacudir el mundo para que lo podrido caiga sobre la tierra»
— «Hasta para ser justo se necesita ser un poco injusto»
— «Todo el que posee en demasía una cualidad extraordinaria, lastima con tenerla a los que no la poseen»
— «No hay un espectáculo, en verdad, más triste que el de los talentos serviles».
— «Los hombres van en dos bandos: los que aman y fundan y los que odian y deshacen».
— «Es digno del cielo el que intenta escalarle».
— «Puesto que hay tanto hombre-boca, debe haber también, de vez en cuando, un hombre-ala»
— «Toda cortesía es útil, y no hacen mal esos dulces engaños».

Martí fue un hombre que vivió las contradicciones de su época; en su pensamiento hay rasgos naturalistas y espiritualistas, momentos en que asume un paradigma puramente histórico-social y otros en que opta por un paradigma estético, momentos en que enfatiza las dimensiones subjetivas de la plenitud humana y otros en que realza lo histórico. Un contemplativo y un activo, preocupado de lo concreto pero siempre, también, de lo trascendente. «Cerebro cósmico» lo llamó Rubén Darío. Sería iluso, por ende, pretender dar cuenta en pocas páginas de la riqueza de un pensamiento de esta índole.

VII.

Los textos de Martí dicen lo que dicen, pero también dicen que son literatura. Son textos sanguíneos, palpitantes, nerviosos, llenos de hallazgos, de metáforas y alusiones; son textos en que las ideas tienen color, sabor y olor. Todo su pensamiento, como ha señalado un estudioso cubano, está teñido por su propia hechura temperamental.

Precisamente por estos rasgos de su escritura, Martí conserva mayor vigencia que la mayoría de los pensadores hispanoamericanos del siglo XIX. Autores como Bello, Lastarria, Sarmiento y Rodó atacaron los grandes asuntos del siglo, pero en un plano excesivamente intelectualizado y frío, sin contacto vivo con ellos[2]. Fueron autores pomposos y a menudo declamatorios, que, como señala Luis Oyarzun, creían más en la letra que en el espíritu, y que por lo tanto al desaparecer su mundo no lograron trascenderlo. Todo lo que emana de Martí, en cambio, está teñido de su estar en el mundo, en cuerpo, alma y circunstancia.

Parece contradictorio destacar la vigencia del pensamiento de Martí en el Chile de hoy, en circunstancias en que nadie lee su obra. Corrijamos, entonces: se trata de una vigencia en estado latente. Especialmente respecto al tópico de modernización y cultura. Históricamente, la modernización ha sido para nuestros países una suerte de «destino». Estamos obligados — vale decir, condenados— a ser modernos. El «destino» se vive, o más bien se padece. Es un proceso que irrumpe desde afuera, que escapa en cierta medida al control de aquellos en quienes recae. Un proceso que sobre todo en términos de modernización económica tiene su lógica propia, una lógica que a menudo trastoca o desintegra la lógica lenta y solidaria de la cultura y de la comunidad.

Precisamente uno de los grandes desafíos del presente es que la modernización no sea un destino, y que sea, en cambio, *un proyecto*, un camino que involucre a todos y que se sustente en una impronta cultural propia. Un camino en que se armonice y se *equilibre* la modernización con la cultura y el cuerpo con el alma. Piénsese en México, en la insurrección de Chiapas y en las consecuencias que puede acarrear la falta de equilibrio entre estos dos polos. Es en la perspectiva de este desafío, todavía pendiente, que compartimos plenamente lo que señaló en 1953 Manuel Rojas, con ocasión del centenario de su nacimiento: «Martí, como escritor y como pensador, como político y como hombre de acción, tiene una densidad que el tiempo no ha hecho más que poner de relieve».

Bernardo Subercaseaux

[2] *Véase al respecto Luis Oyarzun* Diario íntimo, *Santiago, 1955.*



García Márquez: contar cantando

(De los cantos vallenatos a las seis suites para chelo solo de Bach)

En los últimos años Gabriel García Márquez ha reconocido, cada vez con más frecuencia, el papel decisivo de la música, tanto en su vida como en su obra. Se puede, incluso, establecer un catálogo de sus preferencias que arrancaría de los cantos vallenatos, pasaría por boleros como *Franqueza* de la mexicana Consuelo Velásquez y llegaría a Bach: las *Suites para chelo solo,* en la versión de Maurice Gendron y no, por simples razones técnicas de antigüedad, la de Pau Casals.

Se pueden también conocer, en sus propias palabras, los vastos horizontes de lo que pudiéramos llamar su dominio musical:

> Tengo más discos que libros, pero muchos amigos, sobre todo los más intelectuales, se sorprenden de que la lista en orden alfabético no termine con Vivaldi. Su estupor es más intenso cuando descubren que lo que viene después es una colección de música del Caribe —que es, de todas, sin excepción, la que más me interesa— Desde las canciones ya históricas de Rafael Hernández y el Trío Matamoros, los tamboritos de Panamá, los polos de la isla Margarita, en Venezuela, o los merengues de Santo Domingo. Y, por supuesto, la que más ha tenido que ver con mi vida y con mis libros: los cantos vallenatos de la costa del Caribe de Colombia *(Notas de prensa 1980-1984*, p. 345).

Según manifiestan los entendidos, el vallenato es un género musical nacido a mediados del siglo XIX en los patios de vecindad y en las vaquerías del César y la Guajira, departamentos colombianos próximos al mar Caribe. El vallenato, al menos en principio, era un vehículo de comunicación entre campesinos y pastores, y sus letras hablaban de amor y sobre todo de sucesos cotidianos centrados en personajes locales.

A aquellos cantos se añadirían pronto los tambores de los negros, la guacharaca de los indios y, más tarde, el acordeón procedente de las islas del Caribe. Se trata de auténticos trovadores rurales a través de los cuales

se desliza el hilo narrativo de una pequeña historia cantada, redonda en su anécdota y perfilada en sus siluetas. Un cura que muy presumiblemente robó la custodia de la iglesia y la sustituyó por una falsa, la fuga de una niña bien con un chófer de camión, las hambrientas penurias de un estudiante de bachillerato lejos de su casa, para citar sólo tres del más conocido representante del género, el compositor Rafael Escalona, mencionado en *Cien años de soledad* como el heredero natural de su mítico inventor, Francisco el Hombre, quien había vencido al Diablo, en un duelo verbal, cantando el Padre Nuestro al revés. Como puede verse, una manera expedita de acceder a lo ancestral mítico desde instancias a la vez cotidianas y legendarias. Ese *humus* popular que la copla, el refranero y el romancero alimentan con una frescura tan renovada como la de *la Biblia* o las *Mil y una noches*, libros igualmente trajinados por García Márquez.

En una nota aparecida en marzo de 1950, en *El Heraldo* de Barranquilla, ya García Márquez había rendido homenaje a Escalona, dentro de esa persistente fidelidad a sus querencias, que es sin lugar a dudas una de las bases de su fuerza expresiva. Esa terquedad mineral de los recuerdos primarios, se ha conservado a lo largo de los años, como légamo nutricio de su estilo. Sólo la anécdota que es capaz de subsistir veinte o treinta años en la memoria, puede acceder a la literatura, con toda su capacidad irradiante: tal el caso de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) o *Del amor y otros demonios* (1994).

En tal sentido, las canciones de Rafael Escalona, para seguir con el ejemplo, o las de Leandro Díaz —el epígrafe de *El amor en los tiempos del cólera* (1985) es tomado de una de sus letras— eran como la prolongación de los cuentos de su abuela. Desgracias de pueblo. Dramas de amor y celos. Conflictos sociales. Un primer contacto con la realidad, todo ello transformado por el vuelo poético de un mestizaje creativo en donde un instrumento indio, otro negro y uno europeo se ponían al servicio de una lacónica voz narrativa que dice lo suyo, entreverándolo con la música, pero que termina por superarla en un recuerdo donde las dos instancias ya son indisociables.

Decía García Márquez en los años cincuenta:

> Rafael Escalona me hablaba de su gente, de aquella novia inolvidable a quien una tarde le pidió, con palabras de música, que se pusiera el mismo trajecito —'ese que tiene flores pintadas'— con que había hecho su advenimiento al amor. Porque la música de Escalona está elaborada en la misma materia de los recuerdos, en substancia de hombre estremecido por el diario acontecer de la naturaleza.

Para concluir:

> Escalona —lo había dicho ya— es el intelectual de nuestros aires populares, el que se impuso un proceso de maduración hasta alcanzar ese estado de gracia en que su



música respira ya el aire de la pura poesía» (*Obra periodística*, vol. 1, *Textos Costeños* (1981), p. 225).

Una música de provincia, de honda raigambre popular, cuyos personajes tienen nombre y apellido, además de rasgos inconfundibles, que le permite comenzar a visualizar, con su síntesis emotiva, los rasgos distintivos de una cultura como la cultura caribe. Y los pueblos y ciudades donde transcurrió su período formativo: Aracataca, Sucre, Santa Marta, Cartagena, Barranquilla, la Guajira, por donde vendía enciclopedias y otros libros.

La zona bananera, bajo el dominio de la United Fruit. Las sabanas de Valledupar, más al interior, donde la ganadería y la siembra de algodón, remansan el hervor de una inmigración que, como en el caso de su natal Aracataca, cuando la fiebre del banano, provenía de todo el Caribe, incluidos prófugos de Cayena. Y Barranquilla, lugar donde fecha su primera novela, *La hojarasca,* en 1950, conformada por la unidad multifacética de sus colonias: árabe, judía, italiana, alemana, francesa, sirio-libanesa, china, venezolana y, naturalmente, española, que propiciaron un rico entramado cultural.

En 1892, por ejemplo, ya Barranquilla tenía trece profesores de música. En 1910 crearía su Escuela de Música y en 1943, a través de su Orquesta Filarmónica, la Ópera de Barranquilla montaría, con carácter pionero en Colombia, *Rigoletto* y *La Traviata.* Esta red de referencias debe tomarse en cuenta dentro de la formación autodidáctica de un muchacho que registraba en sus columnas de prensa el diario acontecer artístico de la ciudad y a la vez se internaba en el río del recuerdo, en pos de la matriz narrativa que configuraría *La Hojarasca,* escrita en esa ciudad que recibe el apelativo de «La puerta de oro de Colombia». Por tal puerto entraría también la modernización narrativa que García Márquez propuso a través de un amplio ejercicio de antropología cultural que si bien retoma historia y consejos, modos de convivencia ancestrales y rupturas propias de los medios de comunicación masiva, como la radio, encuentra en la música un paradigma explicativo. Una clave siempre válida para acceder a su mundo, y que además del vallenato considera como suyos las rancheras mexicanas, la inmortalidad del bolero e incluso, el dramatismo lacrimógeno del tango.

No es de extrañar que una de sus primeras notas como periodista arranque de esta forma:

> No sé qué tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento. Perdone usted, señor lector este principio de greguería.

Un acordeón y una frase que se vuelve greguería. Música y literatura: bien vale la pena colocar entonces el acordeón como epígrafe simbólico de su mundo verbal. Él también está en el origen.

En Aracataca, donde tenía la pasión de que me contaran cuentos, vi muy niño al primer acordeonero, de los que salían de la provincia, contando las noticias de su región. Yo recuerdo haberlo visto la primera vez, porque era un viejito que estaba sentado en una especie de feria que había en Aracataca, y tenía el acordeón puesto en el suelo al lado de él y yo no sabía qué cosa era esa y me quedé esperando qué cosa era esa hasta que de pronto él sacó el acordeón, y ahí conocí el acordeón.

El hombre empezó a contar una historia y para mí fue una revelación: cómo se podían contar historias cantadas, cómo se podía saber de otros mundos y de otra gente a través de una canción. Después descubrí la literatura y me di cuenta que el procedimiento es el mismo, *Cromos*, Bogotá, N°. 3985, junio 13 de 1994, p. 104.

Sustrato musical y envoltura verbal, eficacia nominativa para volver a decir lo mismo y aderezarlo con los toques sentimentales, típicos de García Márquez que, más contenidos en sus primeras novelas, luego llegan a desbordarse en una apoteosis loca de pasión y cursilería, típica de su otro gran influjo musical: el bolero. Pero en estos primeros momentos, y a partir del acordeón emblemático, vemos cómo García Márquez comenzaba a configurar su mundo narrativo. Se apropiaba poco a poco de los elementos básicos del folklore local y los iba transformando dentro de la estructura culta de la obra literaria.

Llevaba lo popular-regional-cantado a una dimensión primero nacional, y luego universal, donde la palabra escrita fijaba la precariedad volátil de la voz rítmica. Mantenía el calor de esa atmósfera donde parrandas y duelos entre acordeonistas —las célebres puyas— sintetizan la expresividad colectiva de un conglomerado social que es a la vez una precisa delimitación topográfica.

Lograba así que al santoral musical colombiano reconocido en el exterior *Se va el caimán, se va para Barranquilla, La múcura está en el suelo, mamá no puedo con ella, Santa Marta tiene tren pero no tiene tranvía* y *La pollera colorá* se añadiera el vallenato, ahora transnacionalizado por cantantes como Carlos Vives y convertido a su vez en referente explicativo de su narrativa: «*Cien años de soledad* no es más que un canto vallenato de trescientas páginas», según sus propias palabras.

Todo el proceso lo describió muy bien el crítico uruguayo Ángel Rama, con estas palabras:

En un período de nuestra historia en que toda la tecnificación de la narrativa se buscó en Europa y Estados Unidos, el que también recorrió esos caminos en su aprendizaje, descubrió que había una fuente interna extraordinariamente rica en la cual se podía abrevar; que ese segundo nivel de formalización en el que forzosamente tiene que situarse todo creador actual, en vez de descansar exclusivamente en la lección de la vanguardia internacional, podría descansar en la lección de una cultura americana amasada por millares de hombres a lo largo de siglos; que podía ser moderno a partir de la lección antigua y analfabeta que habían edificado los latinoamericanos casi a ciegas.



En el mismo momento que comprendió que lo que cabía era componer una escritura a partir de un estilo que habían elaborado otros y que lo que debía contar era su estructura cognoscitiva, que es el imaginario con que una cultura modela lo real, había asegurado el plebiscito popular favorable.

(Ángel Rama: «El puesto de Gabriel García Márquez», 1983. Incluido en el volumen colectivo editado por J.G. Cobo Borda: *G. G. M. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra,* Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 1992, p. 68-69).

Este apego a la inmediatez de la tierra se percibe muy bien en esa suerte de cortina musical intermitente que se oye en sus novelas, donde siempre, en algún momento, los personajes deletrean una canción o los gramófonos vuelven a moler un aire ya repetido. En ese sentido el comienzo de *La mala hora* (1962) es paradigmático: serenatas, letras bobas de las canciones, un músico, Pastor, que toca su clarinete, y el asesinato del mismo por un marido envenenado por los pasquines calumniosos, como desencadenante de todo el drama.

Pero es precisamente la ruptura de esa armonía lograda a través de la música, la que quiebra todo el orden social, y trae a la luz los crímenes en que éste se sustenta. Por ello este primer cuadro de una novela compuesta como un guión cinematográfico, tiene el valor de una obertura sobre los mismos temas que recurrirán una y otra vez:

Estuvieron como dos horas con una cancioncita tonta —dijo el padre— «El mar crecerá con mis lágrimas». ¿No es así?.

—Es la nueva canción de Pastor— dijo ella.

Inmóvil frente a la puerta el padre padecía una instantánea fascinación. Durante muchos años había oído el clarinete de Pastor, que a dos cuadras de allí se sentaba a ensayar, todos los días a las cinco, con el taburete recostado contra el horcón de su palomar. Era el mecanismo del pueblo funcionando a precisión: primero, las cinco campanadas de la cinco; después, el primer toque para misa, y después, el clarinete de Pastor, en el patio de su casa, purificando con notas diáfanas y articuladas el aire cargado de porquería de palomas.

—La música es buena —reaccionó el padre—, pero la letra es tonta. Las palabras se pueden revolver al derecho y al revés y siempre da lo mismo. «Me llevará este sueño hasta tu barca».

Dio media vuelta, sonriendo de su propio hallazgo, y fue a encender el altar. (*La mala hora,* Madrid, Mondadori, 1987, p. 11).

El pueblo que se hunde de nuevo en el lodazal de la violencia, a partir de las ambiciones crematísticas del teniente-alcalde, no volverá a escuchar ninguna música. Serán serenatas de tiros. Terror minucioso recontando los pasos que rondan las puertas, hasta la madrugada. La música ya no será más ese ámbito limpio donde se reconcilian los contrarios. La música, para García Márquez, parece señalar otro país mejor, donde la convivencia sea factible y la exultación eufórica del espíritu, trascendiendo sus ataduras terrestres, permite sobrellevar y trascender el peso de una violencia



sucia y milenaria. Si el músico es asesinado en esta obra, en *Cien años de soledad* (1967) el italiano Pietro Crespi, rubio y rizado, también tendrá un destino trágico: terminará suicidándose entre los rollos de su pianola y su cítara, luego de angelizar Macondo con el canto de su desventura. Rechazado por dos mujeres, puesta en duda su virilidad, es él, en definitiva, quien civiliza a Macondo, con la elegancia del baile y el refinamiento educado de las buenas maneras.

Es él quien crea un espacio mágico entre el tropel hirsuto del clan Buendía y no es de extrañar que las mujeres más intuitivas terminen por descubrirlo como un santo para el cual la música consustanciada con el amor lo ha colocado en un lugar aparte, fuera del mundo y mejor, sin lugar a dudas, que el de esta blasfema e irrespetuosa realidad. Allí aparte van quedando estos músicos, en el asesinato o en el suicidio, como emblemas de una pureza intolerable. Ese «remanso melódico para olvidar las arbitrariedades de Arcadio y la pesadilla de la guerra», como se dice al hablar del almacén musical del hermano menor, Bruno Crespi.

Marginado por el desamor, Pietro Crespi:

> Se encerraba horas y horas a tocar la cítara. Una noche cantó. Macondo despertó en una especie de estupor, angelizado por una cítara que no merecía ser de este mundo y una voz como no podía concebirse que hubiera otra en la tierra con tanto amor. Pietro Crespi vio entonces la luz en todas las ventanas del pueblo, menos en la de Amaranta. El dos de noviembre, día de todos los muertos, su hermano abrió el almacén y encontró todas las lámparas encendidas y todas las cajas musicales destapadas y todos los relojes trabados en una hora interminable, y en medio de aquel concierto disparatado encontró a Pietro Crespi en el escritorio de la trastienda, con las muñecas cortadas a navaja y las dos manos metidas en una palangana de benjuí.
> (*Cien años de soledad,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, N°. 148, 1989, p. 123).

El «silencio de asombro, ante el orden y la limpieza de la música» (p. 91) se truecan también en este caso en una ruptura trágica. Una mortal disonancia. Porque como lo dirá el Doctor Juvenal Urbino en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) varios años después: «La música es importante para la salud» (p. 178).

Angelical o simplemente terapéutica, la música se convierte en un referente clave dentro de la obra de García Márquez. Es no sólo un espacio privilegiado y aparte, sino que su incidencia en la vida de los personajes de ficción de alguna forma determina y explica su trayectoria.

La distancia simbólica que hemos señalado entre los cantos vallenatos y Bach, pasando por el bolero, incluye varias otras etapas.

En la hace muy poco publicada primera obra de teatro de Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (Bogotá, Arango Editores, 1994) escrita en México en 1987, Graciela, el único personaje del



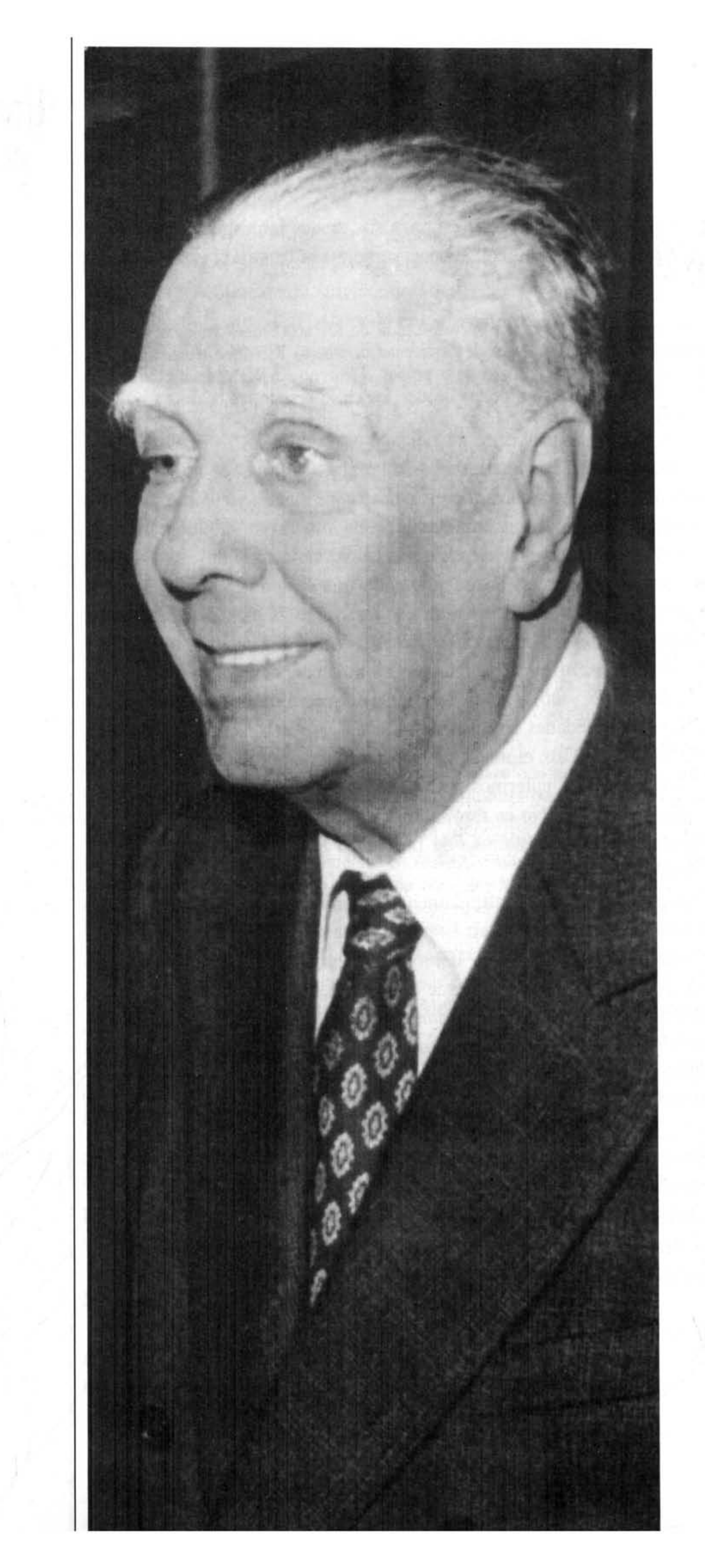
largo monólogo femenino que exorciza sus duales fantasmas arrojándoselos a la cara del maniquí conyugal, resume así la frustrada experiencia de su ascenso social:

> Y en música, ni hablar: me sacaste cruda de los acordeones vallenatos, de los merengues de Santo Domingo, de las plenas de Puerto Rico que tronaban en las noches de las marismas y me diste a probar el veneno de Bach, de Beethoven, de Brahms, de Bartok, y claro, de los Beatles, las cinco bes sin las cuales ya no pude seguir viviendo (p. 51).

La ulterior pedantería intelectual de esta mujer saturada de títulos —«Que Mozart no existe porque cuando es malo parece Haydn y cuando es bueno parece Beethoven»— no disminuye la reveladora carga autobiográfica del primer párrafo. Se impone, en consecuencia, verla más de cerca, en ese largo ejercicio de inmersión en el pasado que es toda la obra de García Márquez, y que bien puede resumir ese retorno a las fuentes o descenso a las madres, como diría el crítico Ernesto Volkening, en la contradanza que baila Bolívar o en la tiorba que ejecuta un personaje en su última novela *Del amor y otros demonios* (1994) donde la música sigue manteniendo sus propiedades lenitivas como es el caso del licenciado Abrenuncio de Sa Pereira Cao, el médico que «en otros tiempos solía tocar el arpa a la cabecera de los enfermos para sedarlos con cierta música compuesta a propósito» (p. 30). No es raro, entonces, que un personaje, Doña Olalla de Mendoza, haya sido alumna de Domenico Scarlatti en Segovia y toque el clavicordio.

Se podría seguir así, indefinidamente, como lo ha documentado hasta la saciedad Angel Díaz Arenas en *La aventura de una lectura en «El otoño del patriarca»* (1992) donde desde *Mambrú se fue a la guerra* hasta las rancheras de José Alfredo Jiménez, desde el romance del conde Olinos hasta un tamborito como el panameño *El tambor de la alegría* hacen que la música penetre y sature el texto literario con la magia de sus asociaciones, cultas o populares, para lograr una única realidad compacta: la de la letra que es música, la del cuento que es a la vez canto y poesía. De ahí a concluir que la estructura de *El otoño del patriarca* sea la misma que la del tercer concierto para piano de Bela Bartok, como le aseguraron a García Márquez dos eruditos críticos musicales, ante el asombro del mismo quien, mientras lo escribía, era una de las músicas que más escuchaba, sólo hay un paso. Pero este paso, por el momento, no lo daremos nosotros. Nos limitaremos a seguir leyéndolo, como quien oye cantar.

J.G. Cobo Borda





Borges, juez de Góngora

El enjuiciamiento a Góngora constituye una de las constantes de la obra borgesiana, un motivo reiterado que se entreteje con otros: el oficio de escritor, la poética, la metáfora, la posibilidad de aprehender lo real por medio del lenguaje... Aparece con diferentes relieves: a veces focalizado centralmente, otras veces como breve inciso de otras reflexiones. Asume también diversas formas genéricas: la del ensayo, la de la entrevista, la del poema. Se expresa en muy diferentes tonos y actitudes: la burla atrevida, la ironía, el sarcasmo, el menoscabo, la crítica más o menos severa, la explicación, el autoexamen, la resignación... Pero hay una constante: la disconformidad, al menos aparente.

Haremos una revisión de algunos documentos borgesianos en donde la crítica a Góngora está explicita, centrándonos principalmente en dos: «Examen de un soneto de Góngora» (en *El tamaño de mi esperanza,* 1926)[1] y el poema «Góngora» (en *Los conjurados,* 1985)[2]. Cubrimos así, con nuestra observación analítica, la evolución borgesiana desde uno de sus primeros libros hasta la época final de su creación y de su reflexión estética y vital. Contextualizamos las opiniones del escritor argentino en la larga polémica (bien conocida por Borges) en torno a la obra del español y en el movimiento de su revalorización, que se manifiesta en líneas poéticas de este siglo, tanto creativas como críticas. Nos preguntamos por las razones y verdaderos alcances de esta postura borgesiana y postulamos que Góngora es un símbolo de ciertos modos del poetizar, pero también de los límites del poeta, del escritor, del hablante, del lenguaje.

La alusión a Góngora reaparece intermitentemente en la obra de Borges[3]. Mencionaré, por ejemplo, sus ensayos: «El idioma infinito» (1926), «La aventura y el orden» (1926)»[4], «El culteranismo» (1928), «La simulación de la imagen» (1928), «Otra vez la metáfora» (1928), «Para el

[1] *Buenos Aires, Proa, 1926. Citaré por la edición de Seix Barral, Buenos Aires, 1993.*

[2] *Madrid, Alianza, 1985, 97 p.*

[3] *Evangelina Rodríguez Cuadros ha examinado algunas de estas referencias en su artículo: «Borges y el lujoso dialecto de Góngora. Notas desde la tradición, en* Borges entre la tradición y la vanguardia, *Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, p. 181-189.*

[4] *Ambos en* El tamaño de mi esperanza, *ed. cit.. Tanto en esta referencia como en las siguientes doy la fecha de su recolección en libro, si bien muchos de estos ensayos aparecieron antes en* La Prensa, Nosotros, Valoraciones, Proa *y otras publicaciones de la época.*



centenario de Góngora» (1928)[5], «La supersticiosa ética del lector» (1932), «La postulación de la realidad» (1932), «Las versiones homéricas»(1932)[6], «Nota sobre la paz» (1945)[7], el «Prólogo» a *El otro, el mismo* (1969)[8], el poema «De la diversa Andalucía» (1985)[9], diálogos y entrevistas varias[10].

Podríamos sintetizar esta rápida revisión coincidiendo con Evangelina Rodríguez Cuadros, que ha mencionado desde el ángulo de una buena conocedora de los clásicos españoles, algunos de los textos a los que he aludido brevemente. En su opinión, hay tres series de razones que explican la reticencia de Borges hacia Góngora: a) su actitud ante el estilo; b) su concepción particular de la metáfora; c) su enfrentamiento a la realidad y al lenguaje (*Op. cit*, p. 184). La síntesis es lúcida, aunque no agota los matices del símbolo borgesiano, inabarcable por la multiplicidad de sus relaciones intertextuales.

[5] *Los cuatro en* El idioma de los argentinos, *Buenos Aires, Gleizer, 1928.*

[6] *Los tres en* Discusión, *Buenos Aires, Gleizer, 1932. Citaré por* Obras completas, *Buenos Aires, Emecé, 1974.*

[7] *En* Sur, *Buenos Aires, N° 129, 1945, p. 9.*

[8] *Buenos Aires, Emecé, 1969, 263 p. Leo por* Obras completas, *Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 857.*

[9] *En* Los conjurados, *ed. cit.*

[10] *Por ejemplo, la de Roberto Alifano. «Quevedo y Lugones», en* Conversando con Borges, *Buenos Aires,* Cuadernos de Siete Días, *Supl. del N° 748 de* Siete Días, *1981, p. 26.*

El contenido de estos textos modula el tema desde diversos ángulos. Haré breve referencia a algunos, sin detenerme a analizarlos. En «El idioma infinito» critica la sintaxis latinizante del poeta español, dando como ejemplo el verso: «Plumas vestido, ya las selvas mora»(Ed. cit., p. 41).

En «La aventura y el orden» ubica a Góngora entre los escritores «estudiosos del orden», dentro de la sistematización dicotómica planteada por Apollinaire. Recuerda Borges que en el siglo XVII Góngora «salió a campear resueltamente por los fueros de su tiniebla» y concluye con ironía, descalificando a la vez ambos modos de poetizar, que: «Confesar docta sutileza durante el mil seiscientos era empeño tan hábil y tan simpático de antemano como el de confesar atrevimiento en nuestro siglo de cuartelazos y de golpes de furca.» (Ed. cit., p. 69).

En «La simulación de la imagen», ensayo que coincide con la época de rechazo a su inicial ultraísmo, enfoca las que él juzga «imágenes fracasadas», las audaces imágenes vanguardistas, y afirma: «los fracasos perseverantes de la expresión, siempre que blasonen misterio, siempre que finja un método su locura, pueden componer nombradía. Ejemplo: Góngora» (ed. cit., p. 91-92).

En «El culteranismo» afirma que «el consenso crítico ha señalado tres equivocaciones que fueron las preferidas de Góngora: el abuso de metáforas, el de latinismos, el de ficciones griegas» (ed. cit., p. 69). Borges analiza cada una de estas «equivocaciones» y concluye: «Poesía es el descubrimiento de mitos o el experimentarlos otra vez con intimidad, no el aprovechar su halago forastero y su lontananza» (p. 74).

En «Para el centenario de Góngora» dice que el poeta recordado es «símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las nuevas aventuras de la sintaxis» (ed. cit.,p.123-124).

En «La supersticiosa ética del lector» descalifica los artificios verbales de un cultor del estilo como Góngora y lo compara con Cervantes, cuyo rico mensaje para cualquier vida sobrevive a las malas traducciones, aunque alteren su estilo. Allí dice: «No se puede impunemente variar (...) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote *gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión» (ed. cit., p. 204). Refuta así una literatura que busca, como la de Góngora, su meta en la misma literatura.*

En «La postulación de la realidad» ubica a Góngora entre los escritores de hábitos clásicos, que más bien rehuyen la expresión personal (Ed. cit. p. 217 y 219).

En la entrevista realizada por Roberto Alifano en 1981 critica la latinización del idioma gongorino, su «nostalgia del latín» y lamenta que los españoles hayan exaltado tanto a Góngora: «Yo pienso que hubiera sido mejor para la literatura española ser heredera de Quevedo, no solamente por lo formal de su literatura sino también por su herencia de pensador y de moralista. La figura de Góngora, al lado de la de Quevedo es una mera figura decorativa» (Ed. cit. p. 26).



Sabemos que la reflexión sobre la estética, sobre el lenguaje, sobre la literatura, constituyen una constante en Borges, que se puede leer en toda su evolución y en todos los géneros que frecuentó. La bibliografía sobre estos aspectos de su indagación es muy amplia, razón por la que he seleccionado como trasfondo teórico de mi análisis sólo dos libros críticos: el de Arturo Echavarría: *Lengua y literatura en Borges*[11] y el de Gabriela Massuh: *Borges: una estética del silencio*[12].

Del amplio espectro de temas estético-literarios y lingüísticos que han sido objeto de la indagación borgesiana, me referiré sólo a algunos de los que están subyacentes en el ensayo y en el poema elegidos, que corresponden respectivamente a la etapa inicial y a la última época de la creación y de la meditación del escritor argentino. Con las debidas diferencias de tono y de madurez, hay sin duda un diálogo entre ambos textos, cuya concepción se separa por unos sesenta años de vida, los que separan sus fechas de publicación: 1926 y 1985.

Los dos textos están íntegramente dedicados a la simbólica figura de Góngora, a diferencia de los que acabo de enumerar, en los que el poeta cordobés es aludido en frases o en párrafos.

Debemos, ante todo, contextualizar la relación intelectual del escritor argentino con el español. Cuando Borges comienza a publicar, ya Góngora ha sido descubierto, desde una nueva faz, por los poetas modernos. En su *Estructura de la lírica moderna*[13] Hugo Friedrich señala, en varias ocasiones, las relaciones entre los poetas franceses del siglo XIX y XX con «el ángel de Luz y de Tinieblas» español. Se ha comparado a menudo a Mallarmé con Góngora[14]. También los cultores de la «poesía pura», tanto Valéry como sus seguidores del ámbito hispánico, se relacionan con él. Los poetas del 27 español hicieron su célebre valorización de Góngora, con el Homenaje en el Tercer Centenario de su muerte. Las obras de Dámaso Alonso interpretan y echan luz sobre los significados, las estructuras y el estilo gongorino, haciendo su lectura accesible y admirable para un mayor número de lectores. Con el redescubrimiento español de Góngora, este poeta cobra nueva vigencia también en las letras americanas, ya proclives al barroquismo, fenómeno estudiado por Emilio Carilla[15].

Para los argentinos, como para los franceses y españoles, el Góngora descubierto no es el del siglo XVII. Ha cambiado el «horizonte de experiencia» del lector, del recreador, del intérprete. Para los ultraístas, para los poetas del 27 y muchos de sus continuadores, Góngora es modernísimo: llena, por una parte, el deseo implícito de la lírica moderna de reaccionar contra la concepción mimética de la literatura. Por otra parte, coincide con la importancia dada a la metáfora, con la tendencia al hermetismo, con el deseo de dar relieve a la captación sensorial del mundo.

[11] *Barcelona, Ariel, 1983, 238 p.*

[12] *Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980, 271 p.*

[13] *Barcelona, Seix Barral, 1959, 414 p.*

[14] *«Góngora, como Mallarmé, elimina la realidad y su expresión lingüística normal, sustituyéndola por un mundo muy remoto de representaciones originalmente creadas y por un estilizadísimo tejido de abarrocadas líneas de expresión que el lector alcanza difícilmente a abarcar, de vocablos y metáforas insólitos, y de ocultas alusiones y subterráneas asociaciones de ideas. Sin embargo hay que tener en cuenta las diferencias (...) Góngora pensaba, todavía, en contacto con unos lectores, aunque su número fuera reducido (...) Mallarmé (...) se creará su lector.» (H. Friedrich.* Opus cit., *p. 186-187).*

[15] *Cf «Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica», en* Revista de Filología Española, *Madrid, 1961 (1963), XLIV, p.237-248; «Rubén Darío y Góngora», en* Humanitas, *Tucumán, 1967, XIV, N° 20, p. 43-53; «Barroquismo», en* Hispanoamérica y su expresión literaria, *2ª ed., Buenos Aires, Eudeba, 1982, p. 94-105.*

El poeta cordobés poetiza el mundo con «volumen, forma y apariencias seductoras». No lo describe tal como se presenta a sus ojos sino que lo magnifica, ya que la realidad cruda no es lo suficientemente poética. Hay que transmutarla, intensificando su contenido estético.

Borges no ignoraba éstos y otros aspectos de la recepción contemporánea del poeta barroco. En su «Examen de un soneto de Góngora», alude con ironía al «amorosísimo y meditadísimo estudio» de Zidlas Milner sobre Góngora y Mallarmé. Evidentemente no comparte la adhesión incondicional que le profesan muchos de sus coetáneos.

Cuando comenzamos a leer «Examen de un soneto de Góngora», creemos que el análisis borgesiano será entusiasta y elogioso: «Es uno de los más agradables que alcanzó el famoso don Luis y las antologías lo frecuentan (...) He vivido años en su amistad, y recién hoy me atrevo a enjuiciarlo», nos dice (p. 111).

El poema examinado es el siguiente:

Raya dorado Sol, orna y colora
Del alto Monte la lozana Cumbre,
Sigue con agradable Mansedumbre
El rojo paso de la blanca Aurora.

Suelta las riendas a Favonio y Flora
Y usando al esparcir tu nueva lumbre,
Tu generoso oficio y Real costumbre,
El mar argenta y las Campañas dora.

Para que desta Vega el campo raso
Borde, saliendo Flérida de Flores
Mas si no hubiera de salir, acaso,

Ni el Monte rayes, ornes ni colores
Ni sigas del Aurora el rojo paso
Ni el Mar argentes ni los Campos dores.

Inmediatamente percibimos que los elogios que parecían entusiastas, son en realidad irónicos y despectivos. Con su tono juvenil martinfierrista exclama: «¡Que colores tan lindos y que asombrosa sale la pastorcita al final! ¡Qué visión más grande y madrugadora, esa en que no se estorban a la vez la serranía, la mitología, el mar, las campañas!»

En breve párrafo hace constar, luego, que conoce bien los avatares y oscilaciones de la mirada crítica sobre Góngora, desde la condena de Valbuena a la revalorización más próxima. Dice: «Andemos despacito, ahora, sin malquerencia valbuenera ni voluntad de reverenciar idolátrica» (p. 112). A continuación se expresan las reservas sobre el estilo del soneto. Su adjetivación —nos dice— no es precisa ni novedosa, como afirmó Milner.



Borges considera que hay en el soneto algunos aciertos, como el verso: «Tu generoso oficio y real costumbre», pero hay exceso de énfasis, de literatura y —sobre todo— de mitología, cuya presencia se percibe despectivamente: «Aquí de veras no hay un amanecer en la sierra, lo que sí hay es mitología (...). ¡Qué lástima! Nos han robado la mañanita playera de hace trescientos años que ya creíamos tener!» (p. 113).

Critica también la falta de auténtica emoción poética: «Qué sentir de los dos tercetos finales, que nada sienten»(p. 115). Confiesa al final que así como él ha desbaratado el poema, al señalar sus aciertos, equivocaciones y flaquezas, todo verso de todo autor y todo argumento sobre ellos también lo son: «Yo he querido mostrar en uno de los mejores, la miseria de todos».

Vemos que ya desde esta temprana etapa, signada por un estilo juvenil, con toques de la humorística o irónica agresividad martinfierrista, Borges señala límites en el estilo literaturizante de Góngora, pero cuestiona en realidad el poetizar, la reflexión sobre el poetizar, el escribir en sí, tal vez las posibilidades del lenguaje. ¿Anuncia ya una poética del silencio, la dificultad o la imposibilidad de captar lo real, en este caso lo paisajístico y emocional, por medio del lenguaje?

En el poema «Góngora», inserto en *Los conjurados* (1985), una larga estrofa de veinte versos y un dístico final, reiteran, amplían y modulan con extraordinaria maestría aquella juvenil toma de postura de Borges frente a Góngora y a lo que el cordobés representa en la percepción y en el imaginario borgesiano:

> Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,
> el mar que ya no pueden ver mis ojos
> porque lo borra el dios. Tales despojos
> han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,
> de mi despierto corazón. El hado
> me impone esta curiosa idolatría.
> Cercado estoy por la mitología.
> Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
> Virgilio y el latín. Hice que cada
> estrofa fuera un arduo laberinto
> de entretejidas voces, un recinto
> vedado al vulgo, que es apenas, nada.
> Veo en el tiempo que huye una saeta
> rígida y un cristal en la corriente
> y perlas en la lágrima doliente.
> Tal es mi extraño oficio de poeta.
> ¿Qué me importan las befas o el renombre?
> Troqué en oro el cabello, que está vivo.
> ¿Quién me dirá si en el secreto archivo
> de Dios están las letras de mi nombre?
>
> Quiero volver a las comunes cosas:
> el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...

Como en el juvenil ensayo, se critica su fervor mitologizante, reduccionista del inmenso misterio encerrado en «Dios, que es Tres y es Uno». Se añade un motivo: el de la influencia del latín («Virgilio me ha hechizado./ Virgilio y el latín.»), que —según opina Borges en otros escritos y entrevistas— deforma el correcto uso del idioma español. Sin embargo, con la habitual versatilidad borgesiana, son varios los textos en los que el mismo autor confiesa su nostalgia del latín, por ejemplo en el poema «Aquel» (en *La cifra*, 1981).

Desdeña también el exceso de elaboración artística y critica la intención gongorina de dirigirse a un público lector minoritario: «Hice que cada/ estrofa fuera un arduo laberinto/ de entretejidas voces, un recinto/ vedado al vulgo, que es apenas, nada», con obvia alusión a las correlaciones, paralelismos y otras formas de simetrías y de técnicas de construcción del «artefacto verbal» que Góngora acentúa a partir de tradiciones heredadas particularmente de la poesía italiana. Percibimos la velada referencia al «Deseo hacer algo: no para los muchos», de Góngora y al «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», de su seguidor granadino Pedro Soto de Rojas[16], con todos sus ecos contemporáneos: el «Para la inmensa minoría», de Juan Ramón Jiménez, o el «Para la inmensa mayoría», de Blas de Otero, por hacer sólo algunas referencias a estas posturas con respecto al lector o receptor, elemento importante a la hora de pensar para quien se escribe y a la hora de examinar críticamente una obra literaria.

Los primeros versos de este poema guardan correspondencia con párrafos del ensayo comentado. Se deplora que amplias realidades se reduzcan a estereotipos mitológicos: «Marte: la guerra. Febo, el sol. Neptuno, el mar...». También en el examen del soneto gongorino criticaba: «El sol es el dorado Apolo, la aurora es una muchacha greco-romana y no una claridad.» (P. 113).

Ambos textos coinciden además en la crítica a los mecanismos de énfasis poético, por ejemplo la metáfora: «Veo en el tiempo que huye una saeta/ rígida y un cristal en la corriente/ y perlas en la lágrima doliente./ Tal es mi extraño oficio de poeta», dice en «Góngora». En el ensayo criticaba el uso de los epítetos : «dorado sol», «alto monte», «blanca aurora», por redundantes. «Decir *alto monte* es casi como decir *monte montuoso*», decía. Y agregaba: «Hay un recalcar las cosas y enfatizarlas...» (p. 113).

Pero hay una diferencia: en el ensayo el joven Borges juzga con impertinencia a un poeta consagrado y altamente revalorizado en su época. En el poema de la vejez hay una sabiduría incorporada: «Yo soy yo pero también los otros», «El otro soy yo mismo». La modulación del motivo del doble, tan borgesiana, enriquece la afirmación ya presente en el ensayo juvenil: en la pobreza de Góngora mostraba la miseria de todos los poetas.

[16] *Recordemos también a Luis Carrillo de Sotomayor, quien en su* Libro de la erudición poética *afirma: «Engáñase por cierto quien entiende los trabajos de la poesía aver nacido para el vulgo».*



Todo poeta —diríamos mejor, todo hablante— usa los artificios y énfasis verbales que Góngora lleva a sus extremos.

Veamos cómo se sugiere esta identificación entre el yo lírico y Góngora. En primer lugar, el sujeto de la enunciación no es el joven Borges, algo chillón e impertinente, sino un anciano Góngora-Borges que hace introspección sobre su modo de ejercer el oficio de poeta y —más aún— sobre el oficio de poeta en general. Cambia el punto de vista que ya no es el de un juez externo sino el de un yo desdoblado que se autoexamina. Con técnica semejante a la del «Poema conjetural», la voz poética surge desde una interioridad: la de Góngora. Pero ya desde el comienzo se insinúa la identidad Góngora-Borges. Cuando se dice: «el mar que ya no pueden ver mis ojos / porque lo borra el dios» podemos interpretar que la imagen de Neptuno se interpone y reemplaza la captación del bello, inmenso y misterioso mar[17]. Pero también hay una sutil alusión de la ceguera personal, tantas veces aludida en su obra, que nos sugiere una identificación «yo-Góngora» y «yo-Borges».

Cuando dice «Tal es mi extraño oficio de poeta/ ¿Qué me importan las befas o el renombre?», alude por cierto a las burlas que sufrió Góngora ya en vida y con posterioridad, desde Lope de Vega y Quevedo a Valbuena y sus herederos. Se refiere también a sus admiradores y discípulos, que se multiplican en el siglo XX. ¿Pero no hay ecos de la propia experiencia de un extraordinario renombre, que el mismo Borges vivió con extrañeza? Relacionemos, por ejemplo, estos versos con su «Borges y yo», inserto en *El hacedor.* Allí elabora el tema de su doble identidad: el Borges que vive y el Borges que trama su literatura y queda en sus escritos. El Borges que vive tiene noticias de la nombradía del escritor: «veo su nombre en una terna de profesores y en un diccionario biográfico». El Borges que vive dice del que escribe: «Me consta su perversa costumbre de falsear y de magnificar (...)». El Borges escritor devora al viviente, como Neptuno borra el mar y la muchacha mitológica roba el nacer de la mañana.

En este «casi juicio final» que hace el anciano Góngora-Borges, se acusa de haber trocado «en oro el cabello, que está vivo» y el autocuestionamiento, el cuestionamiento al «oficio de poeta», lo lleva a preguntarse:

> ¿Quién me dirá si en el secreto archivo
> de Dios están las letras de mi nombre?

interrogación a la que ya había dado ambigua respuesta en «Borges y yo»: «esa literatura me justifica»..., «esas páginas no me pueden salvar, quizás porque lo bueno ya no es de nadie...»

[17] Podemos establecer un paralelismo entre Neptuno, que borra el mar y «Aurora», personificación que reduce la maravilla de la aurora a una muchacha que, según el joven Borges, nos roba y reduce la riqueza del fenómeno auténtico («el robo de la aurora por la muchacha», nos dice).

Llegamos, en nuestro examen, al final del poema, que —«con admirable literatura»—, en uno de los frecuentes juegos de paralelismos, espejos y reversiones borgesianas, propone:

> Quiero volver a las comunes cosas:
> el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...

espléndida enumeración y gradación, que a la manera del cierre de más de un poema de Góngora, revierte los objetos poéticos del verso inicial: Marte, Febo, Neptuno... Pero, si bien hay una diferencia entre el poeta metaforizante, mitologizante, estilizante, latinizante y el poeta, simple nombrador de las cosas comunes, sólo es cuestión de grados. Ambos (el retórico y el intencionalmente sencillo) manipulan la realidad al verbalizarla. Todo el que escribe, todo el que habla, «debe resignarse a ser Góngora». Si el lenguaje hiperartístico es cárcel («cercado estoy por la mitología»), todo lenguaje lo es: el universo nominal es siempre prisión *(Cf.* G. Massuh, p. 20).

En la concepción de Borges, Dios —que es «tres y uno»— es infinito y escribe lo infinito, articula la totalidad. Ninguna voz articulada por Él puede ser inferior al Universo (Massuh. p. 202). Borges en varios textos postula la existencia de una imagen infinita y simultánea, que expresa la realidad total. Esta hipótesis está presente en varios textos: en «El Aleph», en «La escritura del dios», en «El espejo y la máscara». El lenguaje humano impone, entre otras limitaciones, la necesidad de ser sucesivo, no así el divino.

Ese deseo de lograr la enumeración, aunque sea parcial, de un conjunto infinito, ha sido uno de los grandes acicates de Borges. Un ejemplo de ese intento de superar las limitaciones del idioma es el entretejido multifacético de sus reiterados motivos, en sus diversos textos. Uno de ellos es el motivo de Góngora, que apenas empezamos a desbrozar, porque nos remite a los motivos que hemos insinuado, que se relacionan con otros motivos y con otros motivos y con otros motivos..., reiterados en su obra en multiplicación casi infinita.

Si el final del poema «Góngora» refleja y revierte su comienzo, hay también un fenómeno especular entre él y el ensayo de los años veinte. Comienzo y cierre de una monumental creación literaria, ambos expresan una misma preocupación: la de superar la pobreza del oficio de escritor. Ya lo anticipó Borges en «El tamaño de mi esperanza», inserto en el libro del mismo nombre:

> El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras.(...) Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña (p. 14).

Gloria Videla de Rivero



Paisaje y cortejo en *La amante*

Existe un obstáculo a la hora de enfrentarse con *La amante*, el tercer libro de Alberti, en realidad, que no el segundo, al menos en cuanto al tiempo de su escritura, posterior en unos meses a los poemas de «Cales negras» que iban a constituir una parte muy importante de *El alba del alhelí* poco después. Es el mismo problema que asalta cuando el crítico se las ha de haber con textos de la lírica popular. Y es que el estudioso no puede hacer presa en la delgadez lírica de las canciones de *La amante*, en la hechizante transparencia de sus versos que dicen lo que tienen que decir con la simplicidad del cantante anónimo que no deja espacios para el agarre filológico ni introduce en su canto accidentes que pidan levantar un plano de su topografía poética.

Se produce entonces un efecto de inmediatez muy placentera para el lector, pero muy incómoda para el crítico, al que de antemano sólo se le da la posibilidad del disfrute: una deliciosa fatalidad. La sencilla canción se convierte en monumento, y las palabras igualmente clarísimas son como piedras sonoras que encuentran su lugar exacto en el ligero edificio de sentidos permanentes. Por paradójico que parezca, la gran pesadumbre del crítico es consecuencia de haber encontrado un poema tal como lo presiente, tal como lo quiere, y el suceso es en sí tan milagroso que le turba.

Se puede cantar muy bien y no decir nada; y puede uno expresarse perfectamente, y sin embargo no cantar. El poema ha de decir tal vez sin acabar de decirlo todo, dejando como un espacio para que el lector también pueda decirse algo a sí mismo, colaborar en la emoción que trata de expresarse, y el poema ha de cantar sin eludir el peso de las palabras, por más esenciales o perentorias que sean.

Cantar y decir lo justo y decirlo directamente es lo que hace Alberti en las canciones de *La amante*. El poeta se somete a la única ley que conoce,

la ley del ritmo, y a ella entregará su idea cuando quede rimada. Mientras las rimas de *La amante* conforman un vacío, una especie de reclamo del son, los ritmos se cierran sobre ellas, como si las abrocharan para siempre.

Son ese dispositivo de eternidad y el ajuste que se produce como el apretón de un gatillo, los que logran que estas canciones presenten ese aire de perfección, esa figura de redondez. No se pueden deshacer ni retocar. Son como esos metales tan perfectamente pulidos que al unirlos parece que los han soldado sin fuego. Y ay de aquel que quiera forzarlos. Más vale que se arme de paciencia.

Y ése es el drama del crítico que se pone por tarea *desentrañarlos*. Contra el complicado intento de su glosa se manifiestan la brevedad y el dinamismo de la frase de Alberti, la sencillez que preside los períodos, la desenvoltura que poseen los verbos o la casta elocuencia de los raros adjetivos en las canciones de *La amante*. En cambio, la limpia y elegantísima sobriedad que se le ofrece al lector, y ya no al crítico, demasiado pendiente de su propio comentario, actúa como una requisitoria de su imaginación, movilizada por un cierto encuadre dramático de la palabra, por el tono de confidencia de muchos de los poemas, y por la afectividad que se transmite en los atajos expresivos:

A la entrada, mi niña,
a la entrada del pueblo.

Me dijiste, mi niña,
¡buenas noches, mi rey!
con tu pañuelo.

Con tu pañuelo de espuma;
no, de luna;
no, de viento. [57]

Es la extraña condición del poeta el que haya de habérselas con palabras que a su vez le hablan, y deba hacer que callen esas charlatanas, y que sólo se manifiesten en el lugar que les es propio, y que lo hagan simplemente como si fueran un eco o una resonancia.

La poética indeterminación que recorre *La amante*, empezando por la identidad misma del personaje que se esconde detrás del título de este libro, es el fruto del recorte expresivo, de la huida del énfasis y la profusión explicativa, del acallamiento de las palabras, los cuales conforman el margen para el misterio de que goza el lector.

Se obtiene así una impresión semejante a la que surge cuando vemos rostros en las grietas de una pared, o convertimos en palabras el sonido del viento o el traqueteo de un tren. Sólo que aquí el verso va ganando en



carga emocional a medida que se le lee, y el efecto de sorpresa crece, en lugar de menguar, y horada con su sentido la lectura. Y lo mejor es que también el poeta queda como sorprendido:

Por esas ojeras yo
me estoy quedando sin vida.

¡Muerte!, porque ya mi voz
me suena desconocida. [68]

Toda esta gran verdad que trato de poner de relieve es también reconocida por otros críticos, y hace más difícil hablar de *La amante*, acaso la más emblemática y la más radical, en este sentido, de las tres primeras obras de Alberti. Cualquier exégesis se convierte con toda seguridad en una exagerada efusión que vendrá a degradar la celebración serena que esta poesía es.

Pero sin dejar de tener esto presente, algo se puede decir, no del tenue molde, de la gracia de estas canciones, no en definitiva del arte de Alberti, arte casi desaparecido que consiste en ajustar con perfección unos vocablos a un compás, mas sí de sus motivos, de los elementos que ilustran los temas que trata *La amante*. Uno de esos temas, o el motivo principal, es el viaje, hasta el punto de que se ha calificado al libro de «itinerario lírico».

Como sabrán, el origen de la escritura de los poemas de este segundo libro de Alberti, está en un viaje que el poeta hizo con su hermano Agustín desde la sierra de Guadarrama hasta el mar Cantábrico. Aunque es muy posible que ya hayan escuchado aquí mismo estas palabras de *La arboleda perdida*, no me resisto a leérselas de nuevo:

Un amanecer, por fin, salí del corazón de la Meseta castellana con mi hermano. Iba a empezar mi segundo libro. De canciones también. En mi cuadernillo de viaje ya estaba escrito el título: *La amante*. ¿Quién era la que con ese nombre iba yo a pasear por tierras de Castilla hasta el Cantábrico, el otro mar..? Alguien —bella amiga lejana— de mis días de reposo guadarrameño (...). Rítmico, melodioso, ligero, recorrí con aquella amante ya perdida más de una centena de pueblos, desparramando por casi todos ellos, y las innumerables sendas y caminos que los enlazaban, mi canción. Itinerario jubiloso, abierto en casi todo instante a la sonrisa [*AP*, *I*, p. 221].

Y más adelante:

Grande fue mi emoción ante el Cantábrico... Nuevamente en Madrid, escribí la última [canción] —la número 70— adiós a aquella amiga, más soñada que cierta, la ideal compañera de viaje por tierras españolas para mí antes desconocidas. [AP, I, p. 227]

Y esto es lo que quería destacar, y es que, para escribir, Alberti ha tenido en muchas ocasiones (en sus primeros libros, sin ningún género de dudas) que viajar:

«Quería escribir más», dice después de haber llegado de su periplo castellano, «pero en Madrid me era muy difícil... Una mañana tomé el tren y me marché de nuevo a Rute» [*AP, I,* p. 228], lugar donde, por cierto, había comenzado a escribir los poemas de *El alba del alhelí* y adonde acudía ahora para terminar ese mismo libro.

Naturalmente, el viaje sirve para alejarse de la vida ordinaria, proporciona un carácter extraordinario a la existencia, y tal vez simplemente por esa razón es por la que Alberti ha escrito, como es sabido, poemas testimoniales de todos o casi todos sus viajes, a pesar de que en este poema de 1929 lo que profetiza es el «gran viaje» del destierro, viaje forzado y dramático:

Amigos
¿No sentís cómo andan las islas?
¿No oís que voy muy lejos?
Con la lejana tristeza del que no pudo
[hablar de sus viajes.
[*PC,* p. 314]

Pero la importancia del viaje en la primera etapa de Alberti como poeta es de otro tenor, porque es el viaje el modo que adopta la nostalgia para hacerse fuerte en el sentimiento de Alberti, y eso equivale a decir que el viaje es, en el fondo, la escritura misma. El viaje describe un trayecto, como el trazo de la escritura. En el desplazamiento cuaja una especie de invitación a la poesía, las cosas nos arrastran fuera de nosotros mismos en caída libre hacia nuestras figuraciones interiores, nuestros recuerdos, nuestros proyectos o nuestras pasiones, de manera que al revés es posible mantener también la equivalencia de que escribir es viajar. Por otra parte, el viaje traduce asimismo una inquietud, sobre todo si es eterno el viajar, si la vida se convierte en un trasiego perpetuo y el mundo en un deambulatorio, porque ningún sitio al que se llega, por más ganas que se tenga de alcanzarlo, colma nunca la menor expectativa de las que al principio animaran la marcha.

Alguien ha dicho [Solita Salinas, *Ínsula,* núm. 198, mayo de 1963] que Alberti parece no estar nunca donde quisiera. En relación con su poesía, la previsible impaciencia del viajero resulta determinante, cuando menos en la época anterior a la guerra: al *Marinero en tierra* le mueve un destino perdido en el pasado; *La amante* es el producto de un viaje; para escribir *El alba del alhelí* el poeta se traslada a Rute; el grueso de los poemas de *Sobre los ángeles* están escritos en Tudanca, en la casona de Cossío, donde Alberti se refugia el año 28 huyendo de la atmósfera de Madrid; el motivo por el que en 1936 Alberti viaja a Ibiza en compañía de María Teresa León es también literario: escribir una obra de teatro para presentarla al Premio Lope de Vega convocado por primera vez aquel año.



No obstante, si hay un libro de Alberti donde el viaje tiene el sentido que le estamos dando, ése es *La amante*. Cada uno de los poemas o canciones que lo componen hasta la llegada del poeta a Madrid son los hitos del referido viaje, y quedan señalados por el nombre de un lugar:

San Rafael, donde la amante se ha perdido y el amado sale en su busca y la encuentra malherida; Aranda de Duero, donde el alba sorprende a los amantes; Gumiel de Hizán y Gumiel del Mercado, que presencian la unión de los amantes; Sotillo de la Ribera, donde un cura quisiera casarlos, pero ellos no ceden; en La Horra viven en una casa singular, y cuando el poeta desea regalarle algo a su amante, nada encuentra; en Roa de Duero, se hacen presentes el río y la seducción, al igual que en Peñaranda de Duero; en Clunia, las ruinas; Huerta del Rey, Salas de los Infantes, Quintanar de la Sierra y Canicosa de la Sierra enseñan un paisaje más risueño; Santo Domingo de Silos y Covarrubias, donde surge una amenaza para el amor; Lerma, Burgos, Villarcayo, Peñahorada, Valle de Valdivielso y Medina de Pomar asisten a algunas escenas de cortejo, antes de llegar a los prados previos al Cantábrico en Limpias, y ver «los mares del norte», ante los que el poeta llora, en Laredo, Castro Urdiales, Portugalete, Santurce, Sestao y Bilbao; Peña Orduña señala el principio de la vuelta, que se precipita por Miranda de Ebro, la Sierra de Pancorbo, Belorado y Pradoluengo, hasta la entrada en Madrid.

La mayoría de estos nombres corresponden a topónimos del noreste de Castilla, en la provincia de Burgos. Se puede decir que en su conjunto todos esos lugares podrían constituir una región de geografía accidentada, bastante singular en los elementos de su naturaleza, que nada tienen que ver con el grado cero del paisaje con el que frecuentemente se identifica la imagen de Castilla. La mítica costra del campo castellano, las insignificantes contingencias que reviste el terreno en la Meseta norte, la pura y simple intemperie que la representa, no son comparables con las praderas y pinares y oscuros montes boscosos de Quintanar de la Sierra, por ejemplo, donde es posible perderse:

Por la espesura, mi amor,
se le ha perdido una cabra
y va llorando el pastor.

—¡Mi mastín, mi dulce galga!
Me los mataron los ciervos
en la montaña.

Por la montaña, mis ojos,
sola, mi cabra. [22]

Tampoco aquel desnudo poderío de la Meseta norte que sobrecogiera, entre otros, a Azorín, casa bien con la gracia de algunos parajes de las

cuencas altas de los ríos castellanos que Alberti hubo de recorrer en su viaje. En Azorín destaca la visión de un no paisaje, la ausencia de referencias que puedan adscribirse a un cromatismo. Sin embargo, el espectáculo que se le ofrece a Alberti en su recorrido tuvo que atraerle e impresionarle no sólo por el descubrimiento de que pudiera existir un paisaje sin mar, sino sobre todo por la variedad que el mismo presentaba, de la estepa arandina a los desfiladeros de Pancorbo.

Por esta causa, el viaje a través de semejante región tan sólo presentida, tiene de alguna manera un carácter exploratorio para Alberti, un carácter de conquista de un nuevo horizonte («el otro mar»). Dicen que los ojos sólo tienen una virginidad, y los suyos ya habían sido debelados por el mar del Puerto de Santa María. Puede ser, por lo tanto, que el merodeo por el paisaje petrificado de la Meseta no le supusiera al poeta más que el conocimiento de un mundo al que difícilmente se aspira cuando se es tributario de los caprichos y las misteriosas leyes del mar. Sin embargo, las canciones de *La amante* rebaten esa conjetura. Hay allí una interpretación de ese espacio contemplado por el poeta quien, como buen explorador, recubre con su lengua el territorio que recorre.

Quisiera referir un hecho personal. Cuando yo vi el mar por primera vez, contaba casi la edad que tenía Alberti cuando realizó su viaje. Ahora me ocurre todavía que cuando vuelvo a verlo, soy incapaz de pensar en otra cosa, es decir que el mar me ocupa toda la cabeza, por decirlo gráficamente. Es la consecuencia de haber perdido bastante tarde esa virginidad visual a que me refería. Supongo que a Alberti le pasó algo parecido con lo que para él debían ser cosas extraordinarias: precipicios calizos, promontorios nevados, prados verdísimos, torrentes, páramos desolados, etc., y es que se le despertó la atención, una atención nueva para detener la mirada en cosas nuevas. Aunque el viaje hubiera servido simplemente para comprender que sólo era feliz en la propia casa, en la casa ideal gaditana, ya perdida, por otra parte, o en la casa sentimental de la amante, el viaje hubiera cumplido su objetivo poético, sustanciando el paisaje en el filtro de la nostalgia, pero sin amañarlo, sin tener que retocarlo.

En los quinientos ocho versos de *La amante*, son numerosos los términos destinados a fijar la realidad física de los lugares que el poeta visita, los diversos aspectos de su naturaleza, pero esa profusión apenas compone un rostro, que se supone severo, del frío paisaje castellano. No puede decirse que, siendo un eje temático del libro, el paisaje de Castilla sea en él un fin, y que exista una voluntad de exaltar con crudeza o en detalle el teatro natural que le sale al camino como un montaje escénico . Al contrario, todo ello está dado, aunque con el minimalismo que caracteriza a las



canciones, sin descender a la minucia del pormenor, sin rendir culto a la naturaleza, por así decir.

La relación del poeta con el paisaje no posee la inmediatez que tiene la visión de un fondo de decorado para quien contempla una escena. Esta es la razón de la importancia del paisaje, no en éste, sino en todos los libros de la primera época de Alberti. En *La amante*, cada uno de los accidentes del paisaje constituye un episodio amoroso, forma parte de una estrategia sentimental. No es que una determinada vibración de la naturaleza acompañe como un incidente más o menos decisivo a la historia que los poemas cuentan y cantan en definitiva, sino que los distintos elementos del paisaje materializan el sentido de ese relato:

Sólo por esta mañana,
dejadme guardar el puente,
que yo mandaré a las aguas
que encaucen bien su corriente.

Que van ciegas, ciegas, ciegas,
dándose hombros y frente,
mi amiga, contra las piedras. [29]

Este acento de autenticidad, que produce la impresión de estar asistiendo a un mundo de cosas tangibles en el poema, recoge en realidad los meandros y la matizada expresión de una pasión amorosa.

En el siglo XVII, en Francia, se puso de moda elaborar lo que llamaban 'mapas de amor' (*Cartes de tendre*) que reflejaban toda la serie de eventualidades a que podía estar sujeta una relación amorosa. Sobre una comarca que solían cruzar tres ríos, el gran río del Amor, el de la Estima y el de la Amistad, se asentaban una multitud de pequeños pueblos con nombres como Sumisión, Complacencia, Tibieza, Asiduidad, Solicitud, Celos, Desconfianza, Ternura, Perfidia, Generosidad, Atenciones, Frivolidad, Sinceridad, Ausencia o Respeto. Los ríos atravesaban grandes ciudades que se denominaban Enamoramiento, Inclinación, Cariño, etc., y desperdigados por el mapa se hallaban otros accidentes geográficos: la Peña del Orgullo, el Cañón de la Ruptura, el Bosque de la Declaración o el Lago de la Indiferencia. El gran río del Amor desembocaba en un mar más allá del cual se abría un continente desconocido.

Pues bien, *La amante* describe a la manera de Alberti un mapa del amor, o más que del amor, del galanteo. El viaje —o la escritura, que como ya dijimos es aquí una misma cosa— sirve a un trabajo de seducción, y constituye, puesto en uno de aquellos mapas de amor franceses, un itinerario imaginario de los amantes a lo largo del río que remonta y atraviesa los escollos de los celos, los apacibles montes de la ternura, el lago inmenso de las caricias:

Arriba, el balcón del frío,
las balaustradas del aire,
el cielo y los ojos míos.

Abajo, el mapa: tres ríos
y un puente roto, sin nadie.

En este contexto, el paisaje adquiere una significación erótica que trasciende a ritmo, también amoroso, seductor, de las canciones, un ritmo para el encandilamiento, para el jugueteo erótico, para la conquista.

Hay quien, como María Asunción Mateo [*Rafael Alberti. Antología comentada*, vol. I, ed. de la Torre, Madrid, 1990, p. 89)], considera, sin embargo, que *La amante* no es un libro de temática amorosa, y que el amor es un elemento muy secundario en el libro, apenas un escenario o recurso para mostrar esas tierras del norte de Castilla. Dicha aseveración, a mi juicio, encuentra apoyo en la dificultad que hay en determinar quién sea la mujer real que se esconde detrás de un título tan explícito. Es ése uno de los aspectos más misteriosos de la obra por el cuidado que ha tenido Alberti en sugerir la inconcreta realidad de esa amante, a la que llama en ciertas ocasiones «amante ideal», «más soñada que cierta, la ideal compañera» [*AP, II*, p. 257 y 227], y que a veces puede hacer pensar en una ficción poética. Al final, naturalmente, no es otra cosa que eso: una voz, un personaje dentro de una ficción poética.

Pero el hecho de que en *La arboleda perdida* se refiera a ella como a una «bella amiga lejana de mis días de reposo guadarrameño» ha conducido a identificarla como Carmela Breguel, que veraneaba con su familia en San Rafael por el tiempo en que Alberti pasaba temporadas en la sierra madrileña. En la sierra alternaba «mi reposo... con enamoramientos más o menos durables», confiesa el poeta [*AP, I*, p. 163]. También pudiera haberse tratado de la pintora Maruja Mallo, a la que Alberti quería y admiraba mucho, y que solía pasar los veranos, precisamente, en Cercedilla. Para dar por buena esta hipótesis, sin embargo, habría que conciliar antes unas cuantas fechas. Por lo que he podido deducir, Alberti conoció a Maruja Mallo en 1926, «poco después de haber recibido el Premio Nacional», según afirma él mismo [*AP, II*, p. 26], y su viaje por tierras castellanas tuvo lugar en una fecha imprecisa, que unos, como el propio Alberti, fijan en 1925, y otros en 1926. Pedro Salinas lo recuerda así:

> Estaba yo en Burgos, en 1926, y se presenta, de pronto, Rafael, todo encendido de expectación y prisa de enamorado camino de la cita. En un automovilillo, con el baúl todo cargado de vinos olorosos, su hermano —representante de mostos gaditanos— le llevaba, de jubiloso compañero, a Santander. ¡Iba a ver al otro! Al otro mar, norteño, que no había visto nunca. [*Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, 1958, p. 367]



Si es como Salinas cuenta, no resulta inverosímil que fuera Maruja Mallo la 'amante', sobre todo teniendo en cuenta que la pintora mantuvo con el poeta una relación más allá de la pura amistad, tal como se desprende de algunas páginas de *La arboleda perdida* {*AP, I,* p. 264 y *AP, II,* p. 26-27 y 325-6}, aunque el relato es distinto en los dos volúmenes: dramático, en el primero, y mucho más matizado y nada terrible en el segundo.

Una amante real daría, desde luego, una dimensión distinta a los diferentes estados anímicos o psicológicos que el poeta describe en sus canciones unas veces con tono festivo y otras con acento pesimista o amargo, aunque en nada condicionaría la lectura global de *La amante*. No obstante, sí quitaría fuerza a la reserva sobre el alcance del tema amoroso en el libro.

En cualquier caso, y dado que el poeta ha querido mantener su discreción, existe una piedra de toque esencial para resolver esta cuestión. Por fortuna, el amor tiene su propio lenguaje, y del análisis de la naturaleza del lenguaje de muchas de las canciones de *La amante* se podrá concluir si nos hallamos o no ante muestras suficientes de una expresión poética amorosa. La dulzura, la gracia en el uso de los recursos de la poesía, su sonoridad, pueden permitirnos saber si el movimiento lírico que el libro dibuja es el de una escalada amorosa, el de un cortejo, que tal vez no siempre sea risueño, porque el amante que se expresa es consciente de que su felicidad propia depende de una felicidad ajena, que no siempre está en su mano asegurar.

Lo primero que salta a la vista es el tono del poema que abre el libro, y con el que se trata de establecer una discriminación, de fijar una premisa:

Por amiga, por amiga.
Sólo por amiga.

Por amante, por querida.
Sólo por querida.

Por esposa, no.
Sólo por amiga. {1}

Naturalmente, ya sabemos que el buen sentido de los moralistas, o incluso el de los filisteos, no vale para la poesía, pero no por ello deja de sorprendernos este poema. Sorprende su inmediatez sin prejuicios, su falta de pudor, su atrevimiento al preferir sin recato a una amante frente a una esposa a la hora de realizar un viaje erótico por 'las tierras altas'. El poeta ha buscado deliberadamente poner el acento en la palabra 'amiga', que se repite cuatro veces en un poema de apenas veinte palabras, y ha logrado marcar de esa manera el desarrollo valiente y sensual de las demás canciones. Siendo éste el umbral del libro, el poema funciona

como una declaración de principios que enmarca el conjunto: el poeta es más aficionado al amor que al matrimonio.

La poesía popular y la de los *Cancioneros,* que son los referentes de este libro de Alberti, ya habían contribuido a elaborar una tradición en la que el tema del matrimonio quedaba apartado. Una parte de nuestra cultura, no sólo española, sino del Occidente entero, siempre ha considerado que el matrimonio supone un compromiso que limita odiosamente la pasión o el amor. En la lírica popular el silencio sobre el matrimonio apenas queda quebrado con las canciones de malcasadas o malcasados:

Te casastes, t'enterrastes;
Bien te lo decía yo:
El que se casa s'entierra,
Como a mí me sucedió.

Es decir que si algo hay que llama la atención del matrimonio, y por lo tanto se recoge y se destaca en la literatura popular, eso es el error del cálculo que se hace sobre la felicidad conyugal, o, dicho con otras palabras, la desgracia matrimonial. Como consecuencia, se crea todo un género de cantarcillos impulsados por una necesidad de defenderse del matrimonio:

No quiero ser casada,
sino libre enamorada,

dice un cantar español del siglo XVI. La naturaleza del amor queda tan manifiesta o descubierta aquí como en el poema de Alberti, para quien el amor es sobre todo 'estar enamorado'. Se trata, por lo tanto, de un estado, pero un estado dinámico, un estado sin gradación, pero sujeto a un desenlace, amenazado por la misma libertad de los amantes.

Sin embargo, Alberti no ha querido que faltara un espacio en este contexto para la voz social, o cuando menos para una voz sensata o práctica que sanciona la conveniencia del casamiento. Curiosamente, esa voz, que se manifiesta en dos poemas [7 y *69*], es la de la amante, está trufada de remordimiento —que parte, como se puede suponer, de la asunción de un pecado—, y es secuaz de la ilusión que ofrece la monogamia arropada por el moralismo cristiano:

Compañero, amante mío, vivimos mal,
y Dios nos va a castigar.

Di, ¿por qué no nos casamos,
amante mío?
Vivimos mal.
¡Y yo me quiero salvar! [69]



Como contraste con el poema inicial podría considerarse que el poeta introducía ahora, precisamente al final del libro, una corrección, o que quería que figurara un «pensamiento correcto» a la conclusión del mismo. Hasta tal punto es esto incierto, que Alberti decidió prescindir de este poema a partir de la segunda edición de *La amante*, de manera que no se encuentra en otras ediciones.

Por lo visto hasta aquí, el sentimiento del poeta, como en las viejas canciones anónimas, no es nada sofisticado, salvo porque su estado de enamorado le impulsa a su vez a enamorar. Cuando el amante señala a los grises castellanos de Castilla: *¡Miradme, que pasa el mar!* [*13*], esas palabras son una manera de reclamar la atención sobre su estado de enamorado, porque, como es sabido, el mar constituye en Rafael Alberti un símbolo íntimo del mundo maravilloso del amor, pero son igualmente la expresión de un cierto narcisismo, el narcisismo preciso para la relación erótica. Un autor que no recuerdo dijo que el amor se vuelve pronto anémico sin el alimento de la vanidad. Eso es cierto, pero más aún lo es que la eficacia del cortejo amoroso pasa por la situación de hacerse valer delante de la amante:

¡Castellanos de Castilla,
nunca habéis visto la mar!

¡Alerta, que en estos ojos
del sur y en este cantar
yo os traigo toda la mar!

¡Miradme, que pasa el mar!
[*13*]

Conviene resaltar dos hechos más que el poema refleja. Por un lado, se afirma que ese estado a que se alude con el símbolo del mar se contiene en el propio cantar, es decir que el cantar no es sino un producto, la emanación natural del estado de enamorado del poeta, que escribe así el más bello cantar; por otro, el poeta trae ese mar en los ojos, en sus ojos azules.

En el juego de la seducción, verdaderamente el poder primero es el de los ojos. Así se reconoce en los villancicos de los *Cancioneros*, uno de los cuales dice

¡Tenedme los ojos quedos,
que me matáis con ellos!

Cuando Alberti nombra los ojos o la mirada en *La amante* —lo hace en ocho o nueve poemas—, este motivo persistente, primer abrazo de los amantes, no tiene siempre el mismo valor, si bien en una ocasión al menos alcanza el grado de hipérbole del villancico popular:

¡Sí, yo veré el mar del norte
y, luego, me moriré! [34]

El de la seducción es, pues, el juego de las miradas: mostrarse a las miradas del otro, de los otros; tener los ojos listos. Pero el poema es, en sí mismo, con su gracia y su arte de ingenio, un elemento más de la conquista amorosa. En realidad, se puede decir con María Asunción Mateo que el amor es para Alberti «el móvil, el impulso, la fuerza poderosa que lo arrastra a la vida, a la acción, a la búsqueda, a la contemplación, a la poesía» (*Mateo, I,* p. 143).

Huelga decir que, puesto que no estamos ante un libro naturalista, no detrás de todas y cada una de las metáforas de sus poemas se esconde una alusión erótica. Pero por lo expuesto hasta ahora, existen motivos suficientes para declararlo un libro amoroso. Al margen del original seguimiento que hace de los símbolos más frecuentes y arquetípicos de la tradición cancioneril, la singularidad de Alberti está en mantener la atmósfera general de galanteo. Ser solícito y obsequioso, estar atento, aparecer amable o tener gracia son los deberes del amante. Cuando no está en condiciones de cumplir con alguno, se disgusta:

No sé qué comprarte.
Aquí nadie vende nada.
No sé qué comprarte.

¿Quieres un cordero, di,
con su cinta colorada ?

Aquí nadie vende nada.

Dime lo que quieres, di.
No sé qué comprarte. [9]

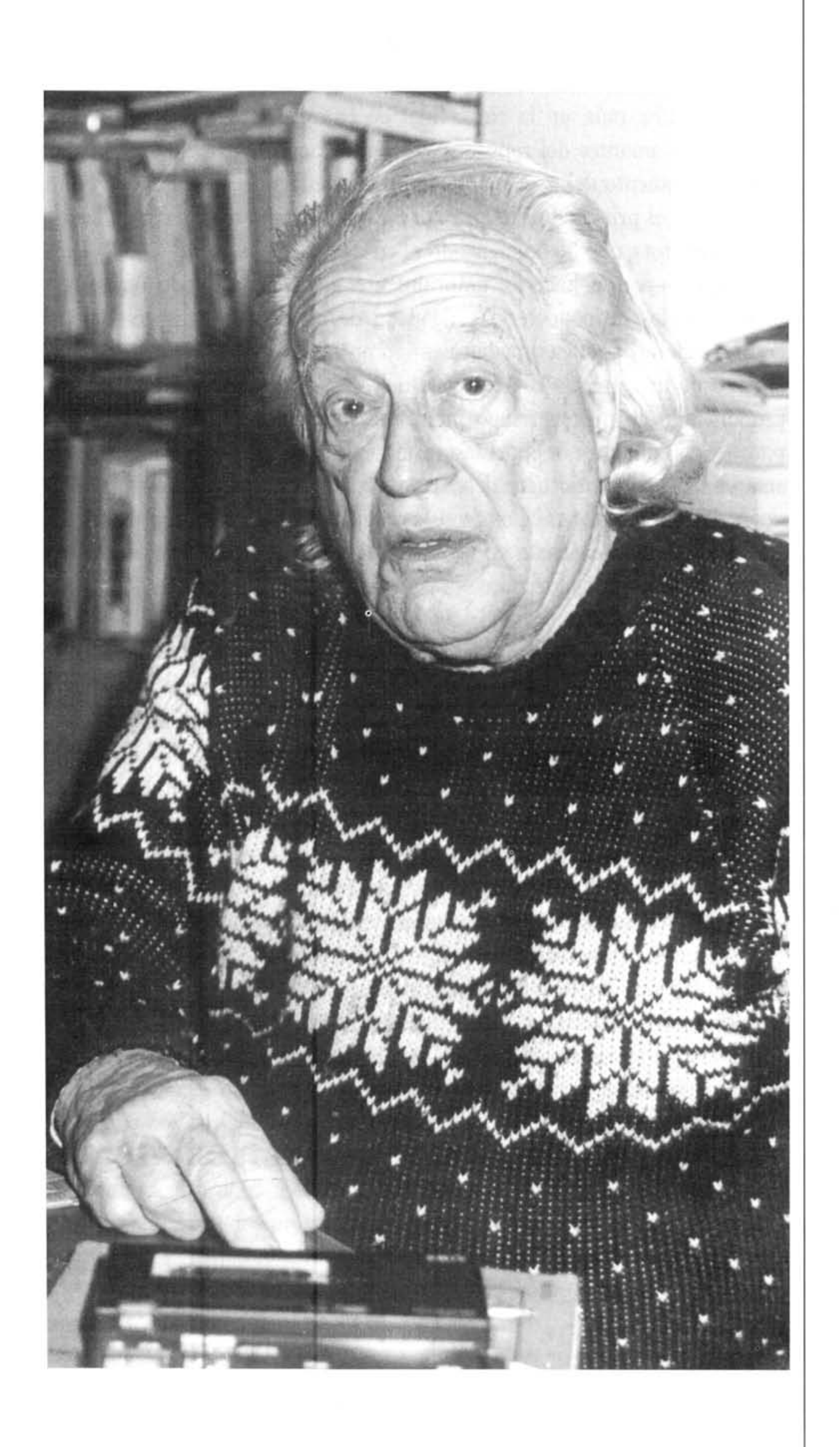
Singular es también el tratamiento del tradicional tema de la espera, que se remonta a *La Celestina*, y que aquí cambia de voz con respecto a la tradición, y se pone en boca del amante:

Madruga, la amante mía,
madruga, que yo lo quiero.

En las barandas del Duero,
viendo pasar la alba fría,
yo te espero.

No esperes que zarpe el día,
que yo te espero. [4]

Con un requerimiento confuso *—madruga—*, y una impaciencia expresa insta él a un nuevo encuentro, a la reunión. A veces pudiera pensarse que el amante se muestra inseguro del alcance de la pasión que ha despertado.





De aceptar la especial interpretación erótica que se le da al alba en los *Cancioneros*, se trata de una llamada cargada de pundonor para una cita amorosa.

Hay un *alba* más, en la parte final de *La amante*, en la que los gallos sacan a los amantes del reposo. A su significación particular ya señalada añade el elemento del *río*, que es, por la frecuencia de su presencia y junto con el mar, el principal elemento del paisaje con una relevancia en la figuración amorosa que hemos lanzado al comienzo.

Debería —podría hacerlo, naturalmente— seguir poniendo otros ejemplos, ejemplos de coquetería y de pena de amor, muestras coincidentes con tradiciones poéticas medievales (como el motivo de la caza de amor, el pago de una prenda o la defensa del color moreno de la amante), e ir proponiendo al mismo tiempo interpretaciones en la dirección apuntada, porque el conjunto de poemas, este viaje amoroso-poético que es *La amante*, constituye un lugar despejado para la fantasía y la imaginación, a pesar de la aparente sencillez de su escritura, o precisamente por ello.

Al principio me refería a la incomodidad del crítico ante esa simplicidad expresiva; ahora reconozco que la riqueza de vías interpretativas que ofrece esta obra de Alberti puede hacer enloquecer al comentarista.

Por esa razón, me gustaría ir terminando ya, cerrando las puertas que he ido abriendo. Las historias de Maruja Mallo y del viaje por Castilla hasta Santander han tenido su propio cierre en la biografía del poeta, como él mismo ha contado en el segundo tomo de *La arboleda perdida* [p. 315-6 y 257-261]. Por lo que respecta a *La amante*, no creo que pueda ponerse en duda que sus canciones son la expresión, si no de un afecto directo, sí de un sentimiento de fidelidad a una especie de recuerdo más o menos abstracto del amor, de un amor que pudiendo haber sido material, o incluso habiéndolo sido de hecho, se vive como una huella sentimental, de manera que es posible satisfacerlo con la propia idea del recuerdo, con la fidelidad que supone la memoria misma, y con la proyección de esa memoria en la naturaleza, que queda incorporada como objeto amoroso desde sus componentes: el árbol, el río, el mar.

Carlos Ortega



Maniobras contra el sueño

En el momento de partir, la señora Eloísa aún pensaba que esto de volver a Azul en auto era un hecho afortunado. El viajante al que conocía su futuro consuegro había llegado puntual a buscarla al hotel y parecía una persona correcta, ¿qué más se podía pedir?, había acomodado él mismo su pequeña valija de lagarto en el asiento de atrás y había murmurado una disculpa por lo lleno de mercaderías que estaba el auto. Disculpa ociosa, pensó la señora Eloísa, pero de algo tenía que hablar el hombre, ¿verdad?, estos primeros diálogos entre desconocidos siempre resultan un poco forzados. Ella misma, apenas el auto arrancó, se sintió obligada a hacer un comentario trivial (acerca del calor agobiante) que generó un intercambio de opiniones sobre la baja presión, la probabilidad de lluvia, y lo bien que esa lluvia le haría al campo, parecer —este último— que fue derivando mansamente a los campos del marido de la señora Eloísa, las tribulaciones de ser hacendado, las dichas y desventuras de ser viajante, y los diversos atributos de otros muchos oficios. Al llegar a Cañuelas, la señora Eloísa ya había hablado —primero con cordialidad, luego con creciente desgano— del carácter de sus tres hijos, la inminente boda de la mayor, las mesas de quesos, el colesterol bueno y el colesterol malo, la alimentación más recomendable para un cocker spaniel, y a su vez conocía varios datos básicos sobre la vida del hombre, datos que antes de llegar a San Miguel del Monte —y luego de un silencio gratamente prolongado— ya ni siquiera recordaba. Tenía sueño. Había apoyado la cabeza en el respaldo, había cerrado los ojos y empezaba a sentirse blandamente acunada por el sonido del motor, sordo, aletargante, parecido a las chicharras de siestas abrasadoras. *Le molesta si fumo.* Lo oyó como viniendo entre una bruma de aceite y con esfuerzo abrió los ojos.

—No, por favor.

Miró lánguidamente al hombre que conducía, ahora no recordaba en absoluto cómo se llamaba, ¿señor Ibáñez?, ¿señor Velazco?, ¿señor Burbujita Encantadora?, ¿Maese Eructos?

—Gran compañero cuando uno maneja.

Esta vez abrió los ojos con espanto. Buscó una pista a su alrededor —¿quién, quién era un gran compañero? Nada: sólo el hombre fumando con los ojos exageradamente abiertos, claro: el cigarrillo. Hizo todo lo posible por ser vivaz.

—Todos me dicen que es extraordinario cómo despeja la mente.

Nunca nadie le había dicho semejante estupidez, realmente había sido un error no volver en ómnibus, ahora habría podido extenderse en el asiento y dormir plácidamente. Entrecerró los ojos. Hasta cierto punto acá también podía hacerlo. Así, delicioso: dejarse adormecer y no despertarse hasta *Gran suerte.* ¿Lo oyó? ¿Este hombre acaba de decir «gran suerte»? No iba a callarse nunca entonces, ¿no se daba cuenta de que ella estaba muerta de sueño?

—... porque la verdad que esta pesadez da sueño.

En la señora Eloísa fulguró un destello de alegría.

—Un sueño intolerable— dijo.

—Y no sólo la pesadez, ¿sabe una cosa? Anoche no pude pegar los ojos ni un segundo. Por los mosquitos, ¿vio que hay invasión de mosquitos?

Cállese, por favor, quiero dormir. Clamor silencioso de la señora Eloísa.

—Por el calor —dijo—, si no viene una buena tormenta...

—La tormenta ya se viene, mire —el hombre indicó con la cabeza una masa negruzca que venía del sur—. En dos minutos vamos a tener una lluviecita que para qué le cuento.

—Sí, qué lluviecita.

Ahora el sueño era un sentimiento doloroso contra el que no deseaba luchar. Casi con obscenidad había vuelto a apoyar la cabeza en el respaldo y había dejado que los párpados cayeran pesadamente. Poco a poco fue desentendiéndose del calor y del hombre sentado a su izquierda y se fue entregando al traqueteo pastoso, monocorde del auto... *pero descansado no le tengo miedo a la lluvia.* Dejó que las palabras se deslizaran por su cabeza, casi sin registrarlas. *Lo que pasa es que hoy, qué sé yo, me parece que en cualquier momento me voy a dormir.* ¿Un estado de alerta dentro del sueño? Tal vez motivado por el chasquido de las primeras gotas.

—¿Le digo una cosa? Hoy, si no tenía una buena compañía que me charlase, ni me animaba a salir.

La señora Eloísa no abrió los ojos. Dijo con sequedad:

—No sé si soy una buena compañía.



La indignación casi había conseguido desvelarla pero no pensaba darle al hombre el gusto de hablar: fingió que se había dormido. En seguida oyó la lluvia como un derrumbe; durante unos minutos fue todo lo que oyó. Poco a poco, se fue quedando realmente dormida.

—Por favor, hábleme.

Las palabras entraron en el sueño como un grito: algo ineludible. La señora Eloísa abrió con dificultad los ojos.

—Qué manera de llover— dijo.

—Terrible— dijo el hombre.

Sin duda no la ayudaba. Todo lo que pretendía era que hablase ella para no quedarse dormido. Casi nada.

—A mí me gusta, me gusta mucho —sospechó que por ese camino podía llegar a un punto muerto; se apuró a agregar:

—Es decir, no así. *—En un altillo, yo muerta de hambre, ¿pintora?, bailarina, y un hermoso hombre de barba amándome como nunca lo soñó.* —No así— repitió con energía (debía darse tiempo para encontrar la manera de cambiar el rumbo: el sueño la hacía meterse en callejones sin salida); impulsivamente dijo: —Una vez escribí una composición sobre la lluvia —se rio—. Es decir, qué tonta, debo haber escrito muchas composiciones sobre la lluvia, es un tema tan vulgar.

Esperó. Luego de unos segundos el hombre dijo:

—No, no crea. —Y no agregó nada más.

La señora Eloísa buscó largamente algo nuevo de qué hablar. Dijo:

—Me gustaba hacer composiciones —afortunadamente empezaba a sentirse locuaz—. Tenía temperamento artístico, me dijo una vez una profesora. Originalidad. Esa composición que le digo, es raro que me haya acordado de golpe. Es decir, es raro que le haya dicho «una vez escribí una composición sobre la lluvia» cuando en realidad escribí muchas —ahora lo descubría: el secreto era hablar y no detenerse—, y que no tuviera ni idea de por qué lo dije cuando lo dije, y que ahora sí. Es decir, no sé si puede entenderlo, pero ahora estoy segura de que cuando le dije que una vez escribí una composición sobre la lluvia, quería decir la de los pordioseros.

Se detuvo, orgullosa de sí misma: había llevado la conversación a un punto correcto. Podía apostar que ahora el hombre iba a preguntarle: *¿Pordioseros?* Eso sin duda facilitaría las cosas.

No, al hombre no parecía haberle llamado la atención. De cualquier modo ella había dado con una buena veta porque ahora recordaba nítida la composición. Era lo esencial: un tema concreto, cosa de seguir hablando aun cuando se estuviera un poco dormida. Dijo:

—Mire qué curioso, en esa composición yo decía que la lluvia era una bendición para los pordioseros, ¿cómo se me podía ocurrir una cosa así?

—Qué curioso— dijo el hombre.

La señora Eloísa se sintió alentada.

—Yo le daba una explicación bastante lógica. Decía que los pordioseros viven calcinándose al sol, en fin, se ve que me imaginaba que para ellos era siempre verano, bueno, se calcinaban al sol y entonces, cuando llegaba la lluvia, era como una bendición, la fiesta de los pordioseros, creo que decía.

Apoyó la cabeza en el respaldo como quien se premia. AZUL 170 KM., leyó a través del agua. Suspiró aliviada: había conseguido hablar un buen trecho, seguro que el hombre ya estaría despejado. Cerró los ojos y disfrutó de su propio silencio y la amodorrante letanía del agua; con ternura se dejó arrastrar hacia la concavidad del sueño.

—Hábleme.

Sonó imperioso y desesperado a la vez. ¿Es que el hombre tendría tanto sueño como ella?, mi Dios. Sin abrir los ojos trató de recordar de qué había estado hablando. La composición. ¿Qué más podía decir sobre la composición?

—Usted pensará que... —se interrumpió; le costaba retomar el hilo—, es decir, la maestra pensaba que... —ahora le parecía vislumbrar otra punta del recuerdo. Dijo con firmeza: —Hizo un círculo rojo. Un círculo rojo alrededor de «bendición», y escribió con letras de imprenta una palabra que yo en ese tiempo desconocía. Incoherente —miró con desconfianza al hombre—. No era incoherente. Tal vez usted piensa que era incoherente pero no era.

—No, por favor —dijo el hombre.

—Sí, seguro que usted lo piensa porque yo misma me puedo dar cuenta de que parece incoherente pero hay cosas... —*¿qué?; ¿cosas qué?;* ya no veía con tanta claridad como recién por qué eso no era incoherente. Igual debía seguir hablando antes de que fuera el hombre quien se lo exigiese—. Quiero decir que hay veces en que el calor es peor que... —Contra su voluntad miró el cartel indicador: calculó que aún tendría que hablar durante unos ciento veinte kilómetros y eso le produjo una sensación angustiosa, como de estar cayendo en un pozo inagotable—. Hay veces en que el calor es abrumador, sobre todo si... —Buscaba con pánico las palabras, ¿y si nunca más encontraba un tema de conversación?; durante un brevísimo instante tuvo que reprimir el deseo de abrir la puerta del auto y arrojarse al camino. De golpe dijo: —Una vez vi a una pordiosera— y se sorprendió de sus propias palabras porque la imagen no estaba en la memoria ni en ninguna parte: acababa de emerger de la nada, nítida bajo el calor sofocante de Buenos Aires: una mujer joven y desgreñada, un poco ausente entre los autos—. No sé si sería una pordiosera, es decir, no



sé si esa es la manera adecuada de llamarla: era rubia, y muy joven, y si no hubiese estado tan despeinada y tan flaca y con esa cara de desaliento... Eso era lo peor, la cara, esa impresión que daba de que iba a seguir errando entre los autos como si ninguna cosa en el mundo le importara.

Hizo una pausa y miró al hombre, que hizo un leve gesto de asentimiento con la cabeza, como autorizándola a seguir.

—Había autos, ¿le dije que había autos?, un embotellamiento o algo así. Yo estaba en Buenos Aires con mi marido y con mi... Perdón, me había olvidado de decirle que hacía un calor espantoso, así no va a entender nada. El auto estaba atascado y el sol pegaba de frente así que yo saqué la cabeza por la ventanilla para respirar un poco. Entonces fue que la vi, mirándonos a todos con una indiferencia que daba miedo. Mi marido no la vio, es decir, no sé si la vio porque no me comentó nada, a él no le llaman la atención estas cosas. Estaba bien vestida, ¿se da cuenta de lo que le quiero decir?, una blusa y una pollera ajadas y muy sucias, pero se notaba a la legua que eran buena ropa. Estaba ahí, entre los autos, y ni siquiera hacía el ademán de pedir, por eso no sé si está bien llamarla pordiosera. Era como si un buen día, así como estaba, hubiese cerrado la puerta de su casa con todo lo que había adentro: el marido, las fuentecitas de plata, esas imbéciles reuniones de matrimonios, todo lo que odiaba, ¿se da cuenta? Al chico no, ahí tiene, ahí se da cuenta de que al chico en realidad no lo odiaba. Le resultaba pesado, simplemente, más con ese calor. Pero odiarlo no lo odiaba. Al fin y al cabo se lo había traído con ella.

—Disculpe, me parece que me perdí, ¿qué chico?

—El chico —dijo con fastidio la señora Eloísa—, ya le dije al principio que llevaba un chico, que estaba ahí, en medio de los autos, con el chico en brazos y mirándonos con esa cara de. Un bebé grande y muy rubio, rubio como la mujer, y gordo, demasiado gordo para cargarlo con ese calor, ¿entiende lo que le quiero decir? No me diga nada, yo sé que no puede entenderlo, por más que se esfuerce. A usted le parece que sí, que lo entiende lo más bien, pero hay que cargar con una criatura cuando una está cansada y tiene calor, para saber lo que es. Y eso que yo estaba sentada, no como la mujer, sentada lo más cómoda en el auto. Pero igual sentía el peso sobre las piernas, y la pollera pegoteada, y encima mi beba que lloraba como si la estuvieran... —miró con desconfianza al hombre, que parecía a punto de decir algo; ella no le dio tiempo—. Pero la mujer ni siquiera estaba sentada y a mí me parece que la espalda le debía estar doliendo terriblemente. No tenía cara de dolor, tenía cara de indiferencia, pero yo igual me daba cuenta de que la criatura era demasiado pesada para ella.

Se quedó en silencio, un poco absorta.

El hombre se aclaró la garganta.

—¿Era la que se va a casar?— dijo.

La señora Eloísa lo miró, perpleja.

—No entiendo lo que me quiere decir.

—Su beba, dijo, se me ocurrió. La que llevaba en brazos, ¿era la que se va a casar?

—Yo nunca dije eso —dijo ella con violencia.

—Perdón, no sé. Como dijo que lloraba.

—No, no me entendió. Y dije muy claramente que era gordo y que a la mujer le debía doler la espalda. Pero nunca dije que llorara. ¿Que iba a ponerse a llorar en cualquier momento? Eso puede ser: todos lloran. ¿Vio con qué desesperación lloran cuando una piensa que tienen todo lo que quieren y no se puede dar cuenta de lo que les pasa? Ese día hacía calor, un calor intolerable. Y el cielo era de un azul que lastimaba, un azul con el que una podría ser feliz si estuviera sola, o al lado de alguien muy —giró la cabeza hacia el hombre. Dijo con ira: —Si una no tuviera que cargar sobre la falda a una beba que llora sin motivo —se pasó una mano por la frente como si estuviera espantando un insecto—. La mujer no hacía ningún gesto, seguía ahí parada con su aire de abandono, pero yo adiviné en seguida que estaba enfurecida. Quería tirar al chico, arrojarlo contra algo, pero no porque lo odiara. Quería tirarlo porque le pesaba mucho y hacía calor, ¿se da cuenta? No se puede soportar ese calor, y el peso, y el terror de que se pongan a llorar en cualquier momento.

Y se puso a mirar la lluvia como si nunca hubiese hablado.

El hombre se movió en el asiento. Al fin dijo:

—¿Y entonces qué pasó?

Ella se volvió hacia el hombre con irritación.

—¿Cómo *qué pasó?* Eso pasó, ¿le parece poco? Una mujer muy cansada y con esa ropa tan linda, no sé, como si un buen día se hubiese dado cuenta de que estaba harta de todo. Entonces agarró al chico, cerró bien cerrada la puerta de su casa, y se fue. Así de simple. Ya sé que resulta difícil entenderlo pero así es la vida. Se puede estar corriendo una cortina, o comiendo un bizcocho, y de pronto una se da cuenta de que no da más. ¿Usted sabe lo que es una criatura que llora todo el día y toda la noche? Una criatura es algo demasiado pesado para el cuerpo de una mujer. Después, con los otros una se acostumbra, ¿como decirle?, se doblega. Pero al principio es tan exasperante. Una resiste, no crea, y cada mañana se repite a sí misma que todo está bien, que tiene todo lo que una mujer puede soñar. Cosas que da vergüenza confesarlas, hasta eso se llega a pensar: en la envidia de las otras mujeres. En cómo le deben envidiar a una las otras



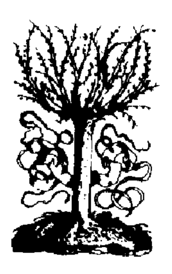
mujeres este marido tan atento y esta casa tan confortable y esta beba tan gordita. Cosas así piensa una para tranquilizarse. Pero un buen día algo se suelta. La beba que no para de llorar, o el calor, no sé. Como después no me dejaron hablar hasta yo terminé creyendo que fue un accidente. No entiendo por qué. Si lo único que yo quería explicarles era que no la odiaba, cómo la iba a odiar si era mi... ¿usted por lo menos me entiende? Simplemente la estrellé contra el suelo porque me pesaba demasiado, me pesaba más de lo que mi cuerpo podía resistir.

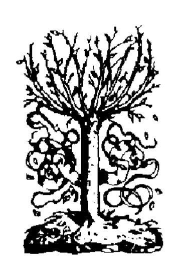
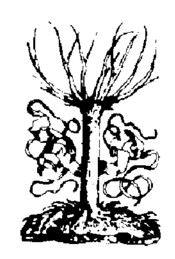
Estaba muy cansada. Pensó que le faltarían las fuerzas, sencillamente le faltarían las fuerzas para seguir hablando el resto del camino.

—Quiero bajarme— dijo.

El hombre frenó en silencio... Debía tener mucho apuro por alejarse porque sólo la miró una vez, parada bajo la lluvia en la banquina, y arrancó en seguida. Ni siquiera le avisó que se olvidaba la pequeña valija de lagarto en el asiento de atrás. Mejor, esa valija era demasiado pesada para ella.

Liliana Heker



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

FEBRERO 1996

MARZO 1996

ABRIL-MAYO 1996

EN TORNO A CIENCIA Y TECNICA EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII DE JOSE Mª LOPEZ PIÑERO

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitrubio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servico de Publicaciones de C.S.I.C.

Vitrubio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33

Arbor

ciencia pensamiento y cultura



Miradas y lágrimas en *María*, de Jorge Isaacs

«Medio arrodillado, la bañé en lágrimas y la cubrí de caricias; mas al ponerme en pie, como temerosa de que me alejase ya, se levantó de súbito para asirse sollozante de mi cuello. Mi corazón había guardado para aquel momento casi todas sus lágrimas». En estas líneas finales del capítulo LIII de *María,* del colombiano Jorge Isaacs, se condensa todo el dolor de una despedida que iba a resultar trágica, como un presagio mas de los que sobrevuelan en esta novela, la más deliciosamente romántica de la América hispana [1].

El protagonista —que es al mismo tiempo el narrador, como éste es trasunto del propio Isaacs— describe la despedida de Efraín cuando debe partir hacia Inglaterra con el fin de completar sus estudios de medicina. Si en todo el relato las lágrimas se hallan presentes en los ojos de la mayoría de los personajes, en este fragmento corremos el peligro de vernos inundados por la torrentera: las lágrimas reinan sobre llantos y sollozos. Llora María y llora Efraín, pero también su madre y su hermana dejan rienda suelta a su húmedo sentimiento. Hasta el criado adolescente espera lagrimeante para calzarle las polainas y entonces «su lloro caía en gruesas gotas sobre mis pies». Isaacs tiene el propósito confesado de hacer llorar a sus lectores y, para lograrlo, comienza por obligar a sus personajes a que den ejemplo y que de sus ojos mane agua a raudales.

Jorge Isaacs simula que ha recibido las confidencias de una historia trágica y que, admirado por la vehemencia de aquella pasión, decide ponerla por escrito. La dedica a los hermanos de Efraín con las palabras del presunto encargo y con una confesión de sus intenciones: «Vosotros no ignoráis las palabras que pronunció aquella noche terrible, al poner en mis manos el libro de sus recuerdos: (Lo que ahí falta tú lo sabes; podrás leer hasta lo que mis lágrimas han borrado). ¡Dulce y triste misión! Leedlas,

[1] *Así la califican innumerables especialistas de la narrativa hispanoamericana. «Estas cualidades de buena trama y buena forma aseguran que la obra maestra de Jorge Isaacs seguirá siendo no sólo la mejor novela romántica en lengua española, sino uno de los clásicos del idioma», escribe Donald McGrady en la introducción al texto de* María *(Madrid, Cátedra, 1986). Cito por esta edición.*



pues, y si suspendéis la lectura para llorar, ese llanto me probará que la he cumplido fielmente.» Como se ve, no esconde sus pretensiones lacrimógenas.

En parecida línea se sitúan los modelos literarios de los que bebe la novela de Isaacs. Lo vemos en *Pablo y Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre, que ha podido conocer a la perfección, puesto que es una obra que alcanza una amplia divulgación en América a lo largo del siglo XIX (se publica en 1788 y diez años después ya tenemos la primera edición española). En el prefacio cuenta el escritor francés que, cuando dispuso de un borrador de su historia, lo leyó ante unos amigos para espiar sus reacciones: «Tuve la satisfacción de ver que todos derramaron lágrimas. Fue el único juicio que pude obtener y era también todo lo que quería saber» [2].

Lo vemos en cierta manera en *Atala* que Chateaubriand publicó en 1801 y de la que en los cuatro años siguientes se lanzaron dos ediciones en español, al mismo tiempo que se daban a conocer versiones en otras ocho lenguas. Fue enormemente popular, porque a las traducciones hay que añadir pinturas, obras dramáticas y piezas musicales. Aquella historia de amores imposibles tenía que hacer derramar abundantes lágrimas a los lectores, de la misma manera que Lamartine confesaba a un amigo que jamás había podido leer *René*, otra novelita del mismo autor, sin llorar, o que Sainte-Beuve se estremeció al conocerla.

Sin embargo, Chateaubriand afirma en el prefacio a la primera edición que «mi objetivo no ha sido el de hacer verter abundantes lágrimas», pues lo considera un «error peligroso» derivado de Voltaire para el que «las buenas obras son las que hacen llorar más». Se detiene un tanto a exponer su teoría al respecto, que tiene interés en estos inicios del romanticismo. A su juicio «no se es un buen escritor por el mero hecho de atormentar a las almas. Las lágrimas verdaderas son las causadas por un hermoso poema; lo que las causa tiene que ser tanto la admiración como el dolor (...). Estas son las únicas lágrimas que deben mojar las cuerdas de la lira, para enternecer sus sones. Las musas son mujeres celestiales que no desfiguran con muecas sus rostros; cuando lloran, lo hacen con el secreto designio de embellecerse» [3].

Si nos hemos detenido en comentar la postura del escritor francés —más deseoso de conmover, que no de arrancar el llanto— es porque *Atala* está presente en *María* de una manera explícita. *El genio del cristianismo*, del que *Atala* es colofón, constituye el libro ejemplarizante con el que Efraín distrae y edifica a las mujeres de la casa. Las sesiones dedicadas a su lectura provocan «miradas húmedas» al principio y «gruesas lágrimas» al final.

El narrador, al recordar aquel episodio, añade un presagio al cual sólo el desarrollo de los hechos puede haberle dado todo su valor: «Mi alma y

[2] *Bernardin de Saint-Pierre:* Pablo y Virginia. *Edición de María Luisa Guerrero. Madrid, Cátedra, 1989. Pág. 52.*

[3] *François-René de Chateaubriand:* Atala. René. *Introducción de Gabriel Oliver. Barcelona, Planeta, 1984. Pág. 6 y ss.*



la de María no sólo estaban conmovidas por aquella lectura, estaban abrumadas por el presentimiento». Conmover es el sentimiento que Chateaubriand anhela despertar entre sus lectores y María, como Atala, morirá joven, dejando sumido en la desesperación a ese casi hermano que ya no se recuperará nunca. La escena de la lectura de una obra romántica por parte de dos amantes desgraciados será recreada, antes que por Isaacs, por el escritor Alfonso de Lamartine en su novela *Graziela,* aunque en este caso se trata de la lectura de *Pablo y Virginia.* El resultado es el mismo: un torrente de lágrimas se desboca por el rostro de las protagonistas.

Hay que anotar, en el fragmento que estamos comentando, un *lapsus* de Jorge Isaacs que llama la atención: dice Efraín que leía el pasaje de *Atala* ante María y Emma que «oían brotar de mis labios toda aquella melancolía aglomerada por el poeta para "hacer llorar al mundo"». Eso es lo que debió entender el colombiano sobre las intenciones de Chateaubriand, pero nosotros sabemos que no se corresponden a la realidad. Lo que éste había confesado era justamente lo contrario: «mi objetivo no ha sido el de hacer verter abundantes lágrimas». Una prueba palpable de que, sean cuales fueren los propósitos de un autor, a veces los lectores entienden justamente lo contrario.

Pero los modelos lacrimógenos no se encuentran en exclusiva en la literatura romántica francesa: Isaacs conocía demasiado bien el contenido de las novelas hispanoamericanas de esta tendencia, como para saber que se trataba de una eficaz manera de exponer un argumento que llama a las puertas del sentimiento y engancha por esta vía al auditorio. A imitación de *Atala* y *Pablo y Virginia,* que tienen en la portada el nombre de una mujer, tales novelas hispanas se llaman *Soledad,* de Bartolomé Mitre; *Esther,* de Miguel Cané; *Julia,* de Luis Benjamín Cisneros...

Antes y después de Isaacs, estos recursos han sido empleados por autores americanos de todo el siglo XIX, incluso cuando se buscan otros fines distintos a éste de conmover a los lectores por las desgracias del amor. Es el caso de *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera, donde impera la idealización del indio; está presente en *Amalia* (1851), del argentino José Mármol, donde el amor se halla escondido en una trama que es un alegato contra la tiranía de Juan Manuel de Rosas; se vive en *Cecilia Valdés o La loma del Angel* (1839), del cubano Cirilo Villaverde, pero lo que importa en ella es la dialéctica antiesclavista y el impulso al papel de la mujer en un mundo que se quiere más justo.

Amor-pasión-sufrimiento

Novela romántica que sigue esta tónica sensiblera es, sobre todo, *Clemencia* (1869) del mexicano Ignacio M. Altamirano. «Tu amor —le dirá

Clemencia a Enrique Flores me ha costado lágrimas y sufrimientos atroces...» [4]. Esos son los amores que ejercen su atracción sobre las masas y los que dan un mayor juego narrativo en la estructura de las novelas que entonces estaban de moda. Nada de especial, por otra parte, cuando la última derivación de esta corriente sentimental del amor-pasión-sufrimiento la encontramos en los populares «culebrones», de hondo arraigo en las poblaciones de distintas naciones hispanas.

Altamirano hasta se duele de la aparente decadencia de este tipo de literatura, cuando el narrador de *Clemencia* lamenta que el culto del amor, que ha sido hasta entonces la religión del género humano, va siendo sustituido por «la horrible idolatría del becerro de oro». Nace, a su juicio, «una especie de idolatría que se burla de los sentimientos y que no hace caso sino del estúpido goce material» y eso constituye todo un retroceso. Advierte que «a medida que nuestro pueblo va contagiándose con las costumbres extranjeras, el culto del sentimiento disminuye, la adoración del interés aumenta, y los grandes rasgos del corazón, que en otros tiempos eran frecuentes, hoy parecen prodigiosos cuando los vemos una que otra vez» (pág. 15). Da la impresión de que Altamirano pide amores imposibles, porque en cuanto llegan a su realización y se consuman pierden toda la carga emotiva que la desgracia ejerce sobre los lectores.

Esta aparece sobradamente en *María*. La felicidad y el dolor, el encuentro y la separación, todo se resuelve en lágrimas. No hay ninguna novela romántica, ni entre las americanas de la época, ni entre las francesas que le sirven de modelo, que produzcan mayor cantidad de penas y suspiros. Desde el principio al fin, apenas hay página que no se halle bañada por el llanto [5].

Si quisiéramos cuantificar todos los términos que expresan esta respuesta física al dolor y a la dicha, nos encontraríamos con unos números que llaman la atención. La palabra *lágrimas* aparece escrita no menos de 59 veces a lo largo de la novela; el verbo *llorar*, 49; el sustantivo *sollozos*, dieciséis, al tiempo que el verbo *sollozar*, catorce. Cuatro veces los nombres *lloro* y *llanto*, así como observamos los sintagmas *miradas húmedas*, *ojos aguados/nublados/humedecidos*. Cuando menos, *una sombra me cubrió los ojos*.

Al autor le gusta esta libertad de las lágrimas que fluyen mansa o violentamente rostro abajo, pues frente a tanto llanto anegador sólo en seis ocasiones los personajes *se enjugan los ojos* o *se llevan el pañuelo a los ojos*. Hay matices muy sentimentales y muy literarios, pues enjugarse los ojos con la manga de la camisa sólo lo aplica al rústico José; en la despedida con que se inicia la novela «mis hermanas al decirme sus adioses las enjugaron con besos» (las lágrimas del propio Efraín y de una de ellas); a

[4] *Ignacio M. Altamirano:* Clemencia. Cuentos de invierno. *México, Porrúa, 1966.*

[5] *Eduardo López Morales recoge la frecuente recriminación a esta novela por su carácter* lacrimógeno, *«por los abundantes torrentes que arrancó a una adolescencia preferentemente femenina»,* y lacrimosa, *«por la frecuencia de lágrimas, sollozos y demás variedades de pluviosidad ocular que afloran en la novela». A su juicio, «la problematicidad de la novela no reside en haber iniciado el romanticismo en América, sino en haberlo culminado en su vertiente «sentimental», que parte de los modelos de Lamartine y Chateaubriand y que tiene, justamente, a Jorge Isaacs, en la novela, y a Zorrilla de San Martín, en la poesía* (Tabaré), *como sus dignos términos de camino». (López Morales: «Un aporte al devenir de nuestra novelística» en la obra colectiva:* La novela romántica latinoamericana. *La Habana, Casa de las Américas, 1978).*



su criado Juan Ángel le acompaña en el duelo por su madre «mientras lo acariciaba enjugándole las lágrimas».

Apenas hay un personaje en el que no se observe esta reacción fisiológica. Pero hay más: en un relato en el que es palmaria la identificación del hombre con la naturaleza y de ésta con la situación de ánimo de los personajes, hasta el viento gime y la naturaleza se presenta como sollozante (¿es que podía ser de otra manera?). Cuando Efraín recuerde un día los versos que María recitaba, afirmará que conservan su aroma, que no es otro que «la humedad de sus lágrimas» (pág. 135): no se trata, pues, de una circunstancial respuesta física, sino de todo un rasgo definitorio de su carácter y de su sensibilidad.

Tanta lágrima parece redundante y hasta podría indicar la falta de confianza de Isaacs en sus posibilidades narrativas. La acción de la novela es suficientemente dramática como para lograr que el lector se sienta hermanado con la historia de los protagonistas: de sus desgracias debería desprenderse una identificación con los avatares que les suceden y, al ser éstos desgraciados, se provocaría espontáneamente la pena e, incluso, el llanto.

A la vista de semejante insistencia, pensamos que se trata de una técnica similar a la empleada en los seriales norteamericanos de televisión: los productores han incorporado una banda de sonido en *off* que nos indica cuándo debemos reírnos. El llanto y la risa son contagiosos y eso no debía ignorarlo Isaacs: es posible que con tales indicaciones consiguiera que sus lectores lloraran donde sutilmente se lo indicaba a través de los personajes. Pero alguien debía haberle dicho que en su caso no era necesario [6].

Un diálogo mudo

Mucho más logrado que el componente lacrimógeno es, a mi juicio, el juego de las miradas que se desarrolla a través de estas páginas. Jorge Isaacs ha conseguido que la heroína de la novela se exprese a través de sus ojos y de sus silencios, y el protagonista consigue establecer con ella un diálogo mudo de elevada expresividad, aunque algunas veces nos parezca que el narrador abusa de la interpretación de lo que los ojos sugieren.

A lo largo de toda la obra es constante esta conversación sin palabras, que se manifiesta en varios personajes. Emma se entera del enamoramiento entre María y Efraín al «observar mi mirada inmóvil sobre el rostro hechicero de su compañera» (pág. 77). Dice de Tránsito, cuando se está casando, que «se atrevió a mirar a su marido: en aquella mirada había

[6] *Indudablemente es ajustada la definición con que le presenta Luis Carlos Velasco Madriñán, uno de sus biógrafos más populares (aunque a estas alturas el texto haya sido sobrepasado):* Jorge Isaacs, el caballero de las lágrimas *(Cali, 1942). También hay que considerar que, al parecer, el propio Isaacs vivió intensamente este drama, que producía en él los mismos sentimientos que deseaba transfundir a los lectores. Jaime Mejía Duque reproduce una referencia del autor a la novela: «¡Páginas queridas, demasiado queridas quizás! Mis ojos han vuelto a llorar sobre ellas. Las altas horas de la noche me han sorprendido muchas veces con la frente apoyada sobre estas últimas, desalentado, para trazar algunos renglones más». (Véase su trabajo «Jorge Isaacs: el hombre y su novela» en la obra* La novela romántica latinoamericana, *a la que nos hemos referido en la nota 5).*

amor, humildad e inocencia» (pág. 190). De Salomé le habla Efraín al novio enfurruñado: «No habré visto yo cómo le bailan los ojos cuando ve al blanquito» (pág. 256). Pero no son únicamente las personas quienes hablan con los ojos, pues hasta el venadito cuya vida es perdonada por los cazadores llega a comprender que las mujeres le defienden «pues las miró con ojos húmedos y asombrados».

En cuanto a María, los ojos lo dicen todo para el narrador: «mirándome con aquella ternura e inocencia» (pág. 175); «complacida del candor que revelaban su voz y sus miradas» (pág. 145); «ella estaba tan hechicera como mis ojos debieron de decírselo» (pág. 185); «sus miradas negras y pudorosas» (pág. 213).

A veces se desarrolla todo un diálogo que el narrador desvela a los lectores. Al llegar el pretendiente Carlos, María «buscó instantáneamente mis ojos con los suyos, cuyo lenguaje en tales ocasiones me era tan familiar». Se inicia un paseo a propuesta de Efraín: «Solamente María me miró como diciéndome: "¿conque no hay remedio?"». «María intentó detenerse otra vez: en sus miradas a mi madre y a mi había casi una súplica; y no me quedó otro recurso que procurar no encontrarlas» (pág. 154). «María acababa de decirme con los ojos: "no te vayas"» (pág. 179). «Yo la miraba sin contestarle: la luz de sus ojos, cobardes ante los míos, y la suave palidez de sus mejillas, me decían como en otros momentos, que en aquél era ella tan feliz como yo» (pág. 180). No agotamos todos los fragmentos significativos.

Con las miradas llega a establecerse también un diálogo con tres interlocutores (María-Efraín-Padre de éste): «Iba a decirle algo más, pero el acento confidencial de su voz, la luz nueva para mí que sorprendí en sus ojos, me impidieron hacer otra cosa que mirarla, hasta que notando que se avergonzaba de la involuntaria fijeza de mis miradas, y encontrándome examinado por una de mi padre (más temible cuando cierta sonrisa pasajera vagaba en sus labios), salí del salón con dirección a mi cuarto» (pág. 64).

Este mismo trío se repite en cierta manera en el transcurso de una escena —el corte de pelo del padre, realizado por María en presencia de Efraín—, cuando «María se sonrojó, mirándome con todo el disimulo que era necesario para que mi padre no lo notase en el espejo de la mesa de baño» (pág. 165). Mejía Duque, que toma del psicoanálisis algunos conceptos para interpretar esta novela, afirma que en este capítulo «se condensa el acaecer edípico virtual en todo el devenir de la novela» [7]. Sea como sea, la mirada ya no es tan sólo un camino de ida y vuelta, sino que se enriquece por el juego a tres bandas que complica las relaciones y, por lo tanto, le da una mayor complejidad y fuerza narrativa.

[7] La novela romántica latinoamericana, *pág. 432.*



Hay un verdadero hallazgo de referencias visuales que están muy conseguidas, aunque nos parece que es un recurso hábil y sutil para mostrar el carácter de los personajes y el avance de la acción, pero al mismo tiempo tramposo. El novelista adopta un papel cuasi divino al guiar la trama con estos artificios, que pueden significar lo que él quiera que signifiquen. Los estados de ánimo ya no los expresan los protagonistas a través de sus palabras o conductas, sino de movimientos que el narrador interpreta a su voluntad.

Además introduce elementos manipuladores: por ejemplo, cuando dice que Tránsito «se atrevió a mirar a su marido» para expresar inocencia (¿por qué no se iba a atrever?). De esa misma manera describe a la sugestiva y provocadora Salomé: «Esto decía, sin mirarme de lleno, y entre alegre y vergonzosa, pero dejándome ver, al sonreír su boca de medio lado, aquellos dientes de blancura inverosímil, compañeros inseparables de húmedos y amorosos labios» (pág. 261). «Dejándome ver...» Atribuye una intencionalidad incitante y tentadora a la normal apertura de la boca en el momento de la sonrisa, con el añadido sugeridor de unos labios que no aparecen descarnados, sino húmedos y amorosos.

No es inocente Salomé, ni mucho menos. Tampoco lo es María que, a mi juicio, es un modelo de sensualidad, a pesar de sus silencios, de sus rubores y de sus lágrimas, o quizás a causa de ellos. Las miradas, los roces, las huidas, constituyen toda una promesa callada de sensaciones placenteras. Pero el menos inocente de todos es Jorge Isaacs: es un novelista que quiere conducir a su público por el camino lacrimógeno y sentimental que se ha propuesto y para ello emplea toda la habilidad de unas depuradas técnicas que su buen oficio y su gran conocimiento de la narrativa le han dado. Con ello no le restamos mérito, porque no es fácil poseer tales sabidurías. Gracias a ellas consiguió calar en el corazón de su público, como demuestran las más de ciento cincuenta ediciones de *María* que se han realizado desde 1867 hasta nuestros días [8].

Juan Cantavella

[8] *La mejor prueba del entusiasmo que despertó esta novela se pone de manifiesto, más que en las ediciones que se han ido sucediendo desde entonces, en la cantidad de imitaciones que se le conocen, aunque tengan la desgracia de no haber alcanzado la calidad del original. Torres-Rioseco cita* Peonía, *del venezolano Alejandro Romero;* Josefina, *de Emilio Constantino Guerrero;* Carmen, *del mexicano Pedro Castera;* En el cerezal, *del colombiano Daniel Samper Ortega, y* Angelina, *del mexicano Rafael Delgado. Para Fernando Alegría, quien opina que* María *es, «incuestionablemente, la expresión máxima de la novela romántica», los años no han hecho sino aumentar su fama: «Leída con lágrimas en los ojos en las postrimerías del siglo XIX, pudo aún hacer suspirar a los adolescentes de 1900, entretuvo a los lectores de gustos simples, entrado ya nuestro siglo, y preocupa, si no apasiona, a los profesores, estudiantes y críticos de literatura del presente. No es popular, es clásica, clásicamente popular» (en* La novela romántica latinoamericana, *pág. 80).*

LECTURAS



Biblioteca Hispánica, ICI

El difícil diálogo Norte/Sur*

«Nadie trascendió las limitaciones del pasado inmediato y plantó un pendón en el reino de la imaginación, con más aparente soltura que el más literario de todos los literatos del boom, el chileno José Donoso. Nadie hizo más patentes las rígidas jerarquías sociales de la América Latina, la crueldad del sistema de clases en Chile. Pero nadie, asimismo, sintió la terrible evidencia de la injusticia con una imaginación literaria más corrosiva». Estas palabras de Carlos Fuentes, sirven de presentación a uno de los escritores más significativos de la actual novela latinoamericana, un género al que, como ya señalara el crítico francés Roger Callois, le pertenece el protagonismo de la segunda mitad del siglo XX.

José Donoso comenzó a escribir *Donde van a morir los elefantes* en 1992 y según cuenta su esposa, fue ésta, una novela que salvó la vida al autor del *Obsceno pájaro de la noche:* «José venía saliendo del hospital y comenzó a escribir. Honradamente, muchas veces temí encontrarlo muerto junto a sus originales. Todos le recomendábamos que descansara, pero él repetía: «no tengo tiempo». Creía realmente en que iba a morir. Un día desperté a las 9 de la mañana y descubrí que José no había abandonado su estudio para bajar a dormir. Subí corriendo y me lo encontré feliz, sonriente. Había escrito toda la noche y se sentía maravillosamente. La gorda (uno de los personajes de su novela) había comenzado a salvarle la vida. Poco a poco fue mejorando y hoy está en sus mejores días».

El propio Donoso afirma: «estaba en Estados Unidos escribiendo acerca de la vida de Sir Richard Burton, y de repente... se me cruzaron en el camino las gordas ¡y dejé a Richard Burton y me dejé seducir por ellas!»

La novela, que originalmente sería de 200 páginas y se convirtió en un ejemplar de 600, es una metáfora de la ignorancia y el desprecio que siente la cultura académica norteamericana hacia todo lo latinoamericano. El propio Donoso ha sostenido que esta novela «es una metáfora de las relaciones conflictivas entre la cultura académica norteamericana y los intelectuales latinoamericanos, quienes van a morir como elefantes a esas universidades. Allí entierran sus sueños de escritura de grandeza, un buen número de literatos que siempre están proyectando escribir la gran memoria americana en su próximo año sabático».

Donde van a morir los elefantes recrea las vivencias de un profesor chileno, Gustavo Zuleta, inmerso en la universidad estadounidense de San José. No hay que olvidar que el autor de *El lugar sin límites,* fue profesor en Estados Unidos y que vuelca mucho de esa experiencia en esta novela que se presenta dividida en cinco libros, pero que consta de tres bloques temáticos: el primero, lo constituye un asesinato con suicidio final; el segundo, más amplio, en el que se relata la estancia de Gustavo Zuleta en Estados Unidos, y el tercero, el desenlace, que retoma y resuelve la intriga del asesinato inicial.

El texto se presenta como una evocación, que Gustavo Zuleta lleva a cabo en su Chile natal, de sus tiempos como profesor en una universidad norteamericana, pasados ya algunos años, es decir en 1999, según confiesa en el epílogo el propio Zuleta. Esta evocación la plasma Zuleta en forma de novela y la escribe en secreto transmitiendo la desilusión que le causará la experiencia norteamericana. Este personaje que ve cumplido su sueño, acceder al norte paradisiaco, pasa, progresivamente, al desencanto y a la decepción que le causan la sociedad y la cultura norteamericana. Una sociedad que prioriza el valor del poder del dinero. Son, por tanto, la cultura y el intelectual latinoamericano los protagonistas de esta novela de José Donoso y, más en concreto: las problemáticas relaciones entre la cultura latinoamericana y la norteamericana. En este sentido, hay que decir que Donoso vuelca toda su sátira, su humor ácido y corrosivo contra Estados Uni-

* *José Donoso,* Donde van a morir los elefantes. *Editorial Alfaguara. 1995. 409 páginas.*

dos, al ser consciente, como él mismo sostiene, de que: «desde fuera a los latinoamericanos nos han visto como ciudadanos de países exóticos. Es uno de los grandes insultos que sufre Latinoamérica por parte de Estados Unidos». Idea que aparece recogida en la novela cuando uno de los personajes afirma que los americanos «odian que nos salgamos del tercer mundo por nuestros propios pies». El autor de *Coronación,* ironiza sobre el conocimiento que se tiene de Latinoamérica en Estados Unidos que sólo «han oído hablar del manoseado boom».

Es esta novela la historia, sobre todo, de una oposición entre dos culturas diferentes de conflictiva relación, permanentemente enfrentadas: frente al exceso y abundancia, la pobreza y la miseria. En este contexto, Donoso presenta personajes extraños como el de Ruby, una gorda hiperbólica, que asombra con su desmesura a los chilenos porque es «imposible encontrar gordas como Ruby en Chile, país signado por su historial de generaciones desnutridas», dirá Gustavo Zuleta. Ruby está orgullosa de sus carnes, es una gorda que parece salida de un cuadro de Botero, una mujer acosada por una feroz bulimia que le hace devorar toda la comida que ve y con la que Gustavo mantiene una relación emocional imposible y clandestina. El gran temático Buttler, los dos chinos, Duo y Er, misteriosos estudiantes y especialistas en la teoría de los números primos, extraordinariamente superdotados, pero incapaces de hablar otra lengua que no fuera la suya, son otros de los personajes que circulan por esta novela.

Reflexiona Donoso sobre la condición de la mujer, las nuevas tecnologías, el poder, el éxito, el sexo, la nostalgia, el desencanto, el racismo, el exilio, la literatura contemporánea y, en definitiva, sobre el gran tema de las novelas de José Donoso: la desintegración, «ya sea la del individuo, la sociedad o la del sistema de valores en que se fundamenta la vida individual y social», como sostiene el crítico Donad L. Shaw. Vuelve el escritor chileno a tratar las relaciones que surgen entre los individuos y la sociedad y, de manera especial, se centra en los conflictos que surgen en la vida cotidiana «sin ocultar su fondo de amargura, ni la crudeza de situaciones anómalas, pero no inverosímiles, que en ellas puedan surgir», como dice Darío Villanueva.

En esa referencia al exilio, destaca la visión que da el autor como algo positivo, como una circunstancia ideal para tener perspectiva y analizar la referencia personal porque en «el país de origen, las ramas de la tan mentada patria, impiden ver el bosque». Señala además Donoso que la opción mejor es la del exilio europeo pues «uno en Norteamérica se siente económicamente dependiente». Irremediablemente surgen la nostalgia y la contradicción entre el deseo de volver al país natal y la certidumbre de que en Latinoamérica la vida intelectual es insuficiente, es «hostil y devoradora», y la consciencia de que sólo se puede escribir fuera del país al que uno pertenece.

Esta novela tiene también algo de ensayo literario, en cuanto que Donoso habla de literatura a través de su *alter ego,* el escritor chileno, personaje del texto, Marcelo Chiriboga, y nos habla Donoso de sus filias y de sus fobias. Entre las primeras se pueden destacar a Camus, Borges, *La Celestina,* Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Coleridge, y, sobre todo, Cortázar «el único que sigue existiendo». Entre las fobias hay que destacar: la crítica de los estructuralistas, a Barthes, y a «esa troupe de teóricos literarios de París absolutamente imposibles de entender»; no falta tampoco la referencia a Batjin del que el protagonista «leyó las primeras diez páginas sobre Dostoievski y me quedé dormido... y lo peor fue que no me dieron más ganas de abrir nunca más ni una página de Dostoievski»; tampoco podía faltar el comentario punzante a la experiencia de Vargas Llosa en política. En este breve repaso sobre la literatura, la referencia a determinados espacios literarios es fundamental: Nueva York, de Dos Passos; el París de Proust; la Lisboa de Eça de Queiroz, o la vieja Viena de Musil.

Técnicamente la novela está construida en función de lo que el protagonista confiesa en el epílogo: «lo apasionante es siempre la metáfora sumergida, la historia implícita, aquello escondido en la forma tiránica, siempre presente en una novela de calidad, aún en las más convencionales».

Donde van a morir los elefantes consolida la escritura de Donoso, un escritor que, como ha dicho Carlos

Fuentes «sus métodos literarios, su mediación perpetua entre sensación y percepción, su enorme aliento, le permiten tocar un delicado y melancólico cuarteto para cuerdas pero, también, escenificar una ópera deslumbrante, sombría y dolorosa. Seguiremos escuchando la música de sus esferas más allá de los setenta años que ha cumplido el novelista chileno».

Habría que añadir que esta novela confirma no sólo el amor que Donoso siente por Chile, sino que a pesar de que visite Estados Unidos, ese «país tan enorme», tan inclemente y tan gigantesco», él nunca olvidará ser chileno.

El folletín en equilibrio*

Después de la excelente novela *La guerra del Galio* (Alfaguara), Héctor Aguilar Camín, termina de publicar *El error de la luna*, de línea muy diferente. Es ésta, sobre todo, una novela de mujeres que tiene como punto de arranque la historia de la familia Gonzalbo, pero, sobre todo, *El error de la luna* es la historia del descubrimiento de un secreto, celosamente guardado: la vida de Mariana y su misteriosa muerte. Pero también, es la historia del extraño y apasionado amor entre ésta y Lucas Carrasco.

A partir de la fatalidad, que parece perseguir a la familia Gonzalbo, la protagonista de esta novela, Leonor, tratará de recomponer el perfil de su tía Mariana a la que nunca ha conocido y de la que sólo tiene una imagen por el retrato al óleo que cuelga de una de las paredes de la casa de los abuelos con los que vive. Este destino fatal planeará sobre toda la novela, persiguiendo, también, a Leonor porque no deja de ser una Gonzalbo y, además, mujer: son las mujeres las únicas afectadas y perseguidas por un destino adverso.

A pesar de las dificultades, impedimentos, silencios y ocultaciones con las que se va encontrando Leonor, ésta se empeña en descubrir la verdad sobre Mariana. Leonor, desde el comienzo de la novela, aparece obsesionada por la figura de su tía, con la que mantiene idéntico parecido físico. No sólo el retrato de Mariana persigue a esta joven de 19 años que, en un progresivo descubrimiento, irá revelando una historia trágica que no es otra cosa que la historia de una cobardía, sino que Mariana, obsesionada y poseída por la imagen de su tía (incluso habla con el óleo), buscará los eslabones que la conduzcan hasta el descubrimiento de la verdad. Es a partir de su firme decisión de terminar con el silencio que rodea a Mariana, cuando la novela, en sucesivos círculos concéntricos, nos irá revelando y ampliando un enigma que devolverá en las últimas páginas una triste y desalentadora verdad, trágica y, en la que, indudablemente, hay un cómplice omnipresente: la luna.

Es, sin lugar a dudas, la fatalidad uno de los ingredientes fundamentales de *El error de la luna*, representada en uno de los astros que ofrece una de las más variadas y ricas simbologías. Esta luna, fatal y enigmática, presente en el título y en todos los capítulos de la novela, es protagonista destacada, un protagonismo intencional que explica la cita que Héctor Aguilar Camín da de *Otelo* en la primera página: «El error de la luna / se acerca a la tierra más de lo deseado / y vuelve a los hombres locos». Queda claro que la fatalidad está en la vida misma, pero en esta novela de la adversidad de la familia Gonzalbo está marcada «por el pulso sangriento de la luna y el capricho mortal de las estrellas».

Hemos dicho que Héctor Aguilar Camín registra con detalle el mundo íntimo femenino que tiene un lugar destacado en esta novela de mujeres. No en vano la luna es el principio femenino y ocupa, también, un lugar importante en la novela. La luna es un astro que, como la vida, está sometido a la ley del nacimiento y de la muerte pero, además, hay que tener en cuenta que a través de la mitología, el folklore y la poesía, este símbolo concierne a la potencia fecundante de la vida y, como afirman Jean Chevalier y Alain Gheerbranl: «La zona lunar de la personalidad es esa zona nocturna, inconsciente y crepuscular de nuestros tropismos, de nuestras pulsiones instintivas. Es la parte de lo primitivo que dormita en nosotros, viva aún en el sueño, las ensoñaciones, los fantasmas, lo imaginario, y que modela nuestra sensibilidad profun-

* El error de la luna, *Héctor Aguilar Camín. Editorial Alfaguara. 1995, 244 páginas.*

da». El acierto del autor de *Morir en el golfo,* ha sido que ha sabido proyectar en la novela este símbolo plurisignificativo al haberlo centrado dentro de la tradición simbolista.

A pesar de que Héctor Aguilar Camín es un escritor comprometido con la realidad de su país, en *El error de la luna* ha obviado cualquier referencia al aspecto político o social de México. Como dice el propio autor: «He querido quitar en la obra todo trazo explícito de vida política para probar recursos novelísticos y eso es lo que salió. Sólo espero que *El error de la luna* no sea mi error»·. Esta declaración explica el hecho de que solamente aparezcan como meras referencias de la historia de México: la restauración de la república por Juárez, el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, el golpe de Estado de 1913 que derriba a Madero, y la revolución 1910. Referencias que sólo sirven para situar al clan de los Gonzalbo.

La arquitectura novelística es sencilla ya que consiste en el proceso de investigación que lleva a cabo Leonor sobre lo que sucedió en el pasado a su tía Mariana. Leonor, en esta reconstrucción de un *puzzle* en el que no terminan de encajar todas las piezas, se servirá de personas, de fotos, de una novela titulada *Lucrecia contra la luna,* y de un diario. Todo ello da lugar a una novela de corte sentimental, con muchos elementos de folletín, sabiamente equilibrados. Hay que destacar el lenguaje, exquisitamente cuidado, así como la calidad de los diálogos. Una novela, en definitiva, de la búsqueda de las raíces, del pasado, de la memoria, y, también, del encuentro de todo ello. Una novela memorable de un autor del que esperamos que no se deje seducir por la política, a pesar de que varias veces le ha tentado con diferentes opciones que siempre ha rechazado porque, como el mismo ha afirmado: «La política mata a mucha más gente que los aviones. He tratado a muchos políticos y eso pide vocación, talento, sensibilidad e insensibilidad específica. Personalmente, prefiero seguir en el periodismo y la literatura».

Milagros Sánchez Arnosi

Un paso decisivo para la filosofía en lengua portuguesa

No se sitúa demasiado lejos la época —es suficiente volver nuestra mirada algunas décadas, quizás un poco más de medio siglo atrás— en la cual persistían los intelectuales europeos traspirenaicos, incluso en los círculos de la más alta especialización universitaria, en la ignorancia casi total sobre la filosofía española. El prejuicio en cuanto a la pretendida incapacidad de ciertas naciones para la creación filosófica, combinado con una soberbia autoaduladora de los que creyeron haber interconectado su propio saber con grandes nombres de sus compatriotas, constructores de sistemas filosóficos mundialmente reconocidos, resistió durante largos años frente a la evidencia.

En el hecho afortunado de que esta barrera de desinterés y de incomprensión se fue derrumbando progresivamente y por fin cayó definitivamente, concurrieron diversos factores: culturales, sociopolíticos y otros. Entre ellos es posible destacar algunos de mayor relieve: la fuerza del genio capaz de imponerse al foro internacional a pesar de unas circunstancias enemigas, fuerza que demostraron en sus obras respectivas Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, siendo mirado este último, a menudo y a justo título, por principal autor de la modernización —temática y formal— de la filosofía española; el cambio del régimen totalitario por el democrático; el apasionado interés que suscitó el fenómeno del pensamiento filosófico del mundo hispánico en los que intentaron conocerlo —fuese desde el interior de este mundo, fuese desde su exterior— y alcanza-

ron a comunicar el entusiasmo de su descubrimiento a sus colegas y discípulos. (Así, por ejemplo, gracias a la iniciativa de Alain Guy, autor de numerosas publicaciones en la especialidad aducida, nació el 5 de mayo de 1967 en la Universidad de Tolosa un «Equipo de investigación sobre la filosofía española» —transformado después en «Equipo de investigación sobre la filosofía ibérica e iberoamericana»— que funcionó con éxito, repercusión nacional e internacional, durante más de veinte años. En España merece una mención especial el «Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana» fundado en 1978 en la Universidad de Salamanca, dirigido por Antonio Heredia Soriano y celebrado con una periodicidad bisanual que nunca se interrumpió. Al lado de *Actas*, regularmente publicadas, el más notable fruto de este Seminario es el *Anuario bibliográfico de historia del pensamiento ibero e iberoamericano* que edita en *Georgia Serie on Hispanic Thought* (Athens, The University of Georgia, desde 1989 José Luis Gómez-Martínez[1].»

No es exactamente la misma la circunstancia de la filosofía portuguesa y —por extensión— la de la filosofía en lengua portuguesa. Le faltaban los grandes pioneros de estatura unamuniana y orteguiana cuyas obras habrían podido procurarle la seguridad de un incontestable punto de partida. Si la democratización del país emprendió el camino análogo al de España, su vertiente intelectual, y particularmente filosófica, no consiguió, al menos al comienzo, la misma envergadura. Puede decirse que el empuje principal al proceso emancipador vino de ultramar, de Brasil, donde ya en los años cuarenta aparecen los primeros esbozos de un preguntarse sistemático sobre la capacidad y originalidad eventual del filosofar brasileño (cfr. por ej. los trabajos de João Cruz Costa [1904-1978] e iniciativas de Miguel Reale [1910]), de un interés que llegó a ser más tarde el motor (a veces con cambio de signo para la respuesta preconizada) del culturalismo, que hoy sigue siendo la corriente sin duda más vigente en la vida filosófica de este país[2].

Sin embargo, eso no significa, ni de lejos, que hay que concluir en una pasividad de los filósofos portugueses. El sentido positivo en la discusión nacional sobre este tema fue dado particularmente por los discípulos —directos e indirectos— de Leonardo Coimbra (1883-1936), principal actor, con el poeta Teixeira de Pascoaes, de la *Renascença Portuguesa*, movimiento de un resurgimiento cultural en la segunda década de este siglo, lanzado por un grupo de intelectuales reunidos alrededor de la revista *A Águia*. En la primera etapa (de los discípulos directos) puede aducirse como resultado más tangible de dicha iniciativa autóctona el libro de Álvaro Ribeiro (1905-1981) *El problema de la filosofía portuguesa* (1943); en la segunda, la relativamente reciente tentativa de fundar una nueva —por su forma moderna y por su orientación tradicional— «revista de la filosofía portuguesa» con un nombre simbólico, *Leonardo*; tentativa que se terminó ya al cabo de un año (1988). Y es de preguntarse si en el origen de esta rápida desaparición se hallaron solamente las razones financieras, si el espíritu entusiasta que animaba al director (F. Moraes Sarmento), a los redactores y a los colaboradores de *Leonardo* no fue un poco estrecho, si, para independizarse de la influencia de la filosofía europea, no rechazaron igualmente su experiencia —de la cual, justamente, supieron aprovecharse los aludidos filósofos brasileños—.

La inspiración programática aparece aquí, en efecto, bastante unilateral: una filosofía «nacional», es decir los rasgos más característicos del pensamiento filosófico de una nación, difícilmente puede delimitar sus tareas presentes y rumbos futuros sólo a partir del caudal de una herencia depurada, por típica y profunda que ésta sea. Si la idea rectora del «Renacimiento portugués» fue, según Pascoaes, «reintegrar el alma de nuestra Raza en su pureza esencial, revelar lo que ella es en su intimidad y naturaleza original para que se dé cuenta de sí

[1] *Al redactar estas líneas, recibo la carta de José Luis Gómez-Martínez en la cual me da parte de las dificultades que encuentra actualmente para asegurar las próximas ediciones del* Anuario. *«En este momento siento que la publicación no se continuará», escribe. Me rebelo —tenemos que rebelarnos— contra tal hecho inaceptable, contra una eventual desaparición del indispensable instrumento de todos los estudios de la filosofía ibérica e iberoamericana, contra una amenaza de empobrecer así la cultura hispánica.*

[2] *«... bajo la denominación de Culturalismo se comprende un grupo de pensadores que se distingue en Brasil por su audacia de pensar por su propia mente y de reconocer que sin riesgo no hay filosofía porque este riesgo es riesgo crítico de la responsabilidad de cada uno», dice uno de los mayores representantes de esta corriente* («Ya tenemos una filosofía brasileña», *entrevista con Miguel Reale por Leonardo Prota, in:* Revista do Pensamento Brasileiro, *Salvador [Bahía], 1989, núm. 1, p. 8).*

misma, y se vuelva activa y creadora, y realice por fin su destino civilizador», no hay nada de extraño que, actualizada sin ningún correctivo contextual (lo vivido por el hombre europeo durante este siglo), comporte una considerable dosis de intolerancia y dogmatismo. Así, los editoriales de *Leonardo* se insurgen no solamente contra una desnacionalización y materialización de la filosofía, sino también contra la universidad, siendo considerada ésta como «primer enemigo de la cultura portuguesa» y «único reducto de la filosofía alemana», y en tanto que tarea más importante preconizan la necesidad de volver a la enseñanza de los pensadores nacionales, buscando en ella un amparo frente a la invasión de las doctrinas extrañas a lo auténticamente portugués. El discurso filosófico más urgente es pues el de la patria, la filosofía tiene que ser concebida en la peligrosa circunstancia contemporánea —la de la integración de Portugal en los «Estados Unidos de Europa»— como «patrisofía», contribuyendo de manera decisiva, a través del descubrimiento de «una realidad transcendente, es decir de un fin espiritual» de la nación, a la edificación del «reino del espíritu humano». Lo que, en el lenguaje un poco menos metafórico, significa preferir la «Escuela Formal» a la «escuela material» —retorno a la filosofía que no camina sino «en armonía con la apologética de las verdades reveladas». Concebida así, «una nueva misión de los portugueses» consistiría en el rechazo de lo esencial de la racionalidad contemporánea— de su tentativa metodológica unificadora del saber más o menos acertado, pero siempre hipotético[3].

Del todo diferente aparece el espíritu que animó la elaboración de la *Enciclopedia Lusobrasileña de Filosofía*[4], obra por la cual a la vez culmina una fase de colaboración entre los filósofos portugueses y brasileños sobre un proyecto común y se inicia otra, de profundización y esclarecimientos que no puede sino desembocar en pleno desarrollo de la filosofía en lengua portuguesa. El mejor adjetivo para caracterizar este espíritu sería sin duda: «abierto»; los autores lo reivindican casi explícitamente, cuando escriben que su pretensión fue no solamente ofrecer «a los estudiosos un instrumento de trabajo útil y tan completo como sea posible», sino también «llegar a donde obras similares no llegan», es decir prestar la debida atención a la filosofía en el más amplio sentido de la palabra, en tanto que pensamiento intuitivo de inspiración artística cuyo alcance puede ser muy importante, y no limitarse únicamente a la filosofía expuesta con el habitual rigor conceptual y sistemático.

Pero tal vía se revela difícil, hasta peligrosa, sobre todo cuando debe combinarse con una renovación del método y reflexión acerca del modo de inserción de las filosofías nacionales en la filosofía universal. Se trata de una tarea crítica, valorativa y estimativa sin posibilidad de justificación de los criterios empleados, tarea de presentar a la vez un producto acabado y perfectible, discernir en el pensamiento concreto no solamente la dimensión ya hecha, sino también la que está haciéndose.

Hay que suponer que los responsables de esta enciclopedia tienen conciencia del carácter provisional y revisable de su empresa y que, al terminar la primera edición, están, junto con los numerosos colaboradores, pensando y preparando la segunda. Una obra de tal género que no se limita a recoger, enumerar y clasificar la máxima suma de los conocimientos dados, que quiere además reflejar la tendencia rectora en el estudio momentáneo del conocer contemporáneo y desempeñar un rol cuantitativamente centrípeto y cualitativamente centrífugo —luego: transformador—, no puede ser efectivamente considerado sino como históricamente sintetizadora y prospectivamente orientadora.

Aplicar y desarrollar esta tesis a *Logos*, visto así como una etapa crucial o encrucijada del filosofar en lengua portuguesa, significaría consagrar un capítulo entero a lo que fue cumplido recientemente y a lo que está cumpliéndose en el campo de la filosofía portuguesa y brasileña. Aquí al menos unos breves apuntes al respecto:

[3] *El director de la revista mencionada escribió al respecto: «La nueva misión de los portugueses es la de descubrir las condiciones de un pensamiento que relacione de nuevo lo natural y lo sobrenatural, demuestre la realidad del espíritu y establezca el antiguo y tradicional acuerdo entre la razón y la fe; o —lo que es lo mismo—: la definición de una nueva ciencia, diríamos casi de una «nueva ciencia categorial» por oposición a la ciencia experimental de la filosofía moderna» (Francisco Moraes Sarmento,* Filosofia e ciência, *in:* Leonardo, *Lisboa, 1988, núm. 3, págs. 12).*

[4] Logos. Enciclopedia Luso-Brasileira de Filosofía *(bajo la dirección de Roque Cabral, Francisco da Gama Caeiro, Manuel da Costa Freitas, Alexandre Fradique Morujão, José do Patrocínio Bacelar e Oliveira y António Paim), Lisboa, Editorial Verbo, 1989-1992, t. I-V, 756, 691, 676 y 701 pp.*

Muy relevantes en el área citada son, por ejemplo, los escritos de J. Pinharanda Gomes (1939); influido por los trabajos de A. Ribeiro y J. Marinho, emprendió una *Historia de la Filosofía Portuguesa,* explicándola a partir de sus raíces más tempranas. Hasta ahora fueron publicados dos tomos: I.— *A Filosofía Hebraicoportuguesa* y II.— *A Patrología Lusitana* (Porto, Lello & Irmão, 1981 y 1983, 524 y 318 pp.). Sus ensayos están reunidos en cuatro volúmenes bajo el título común *Pensamento Português* (los primeros tres: Braga, Pax; el cuarto: Lisboa, Edições do Templo); entre otras publicaciones suyas destaca *Dicionário de Filosofía Portuguesa* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, 259 pp.) concebido como repertorio original de «los temas tópicos y típicos de la filosofía portuguesa» (p. 8) y que constituye un complemento útil a la *Enciclopedia* aquí presentada.

Del lado brasileño, sin evocar la máxima figura filosófica de este país, hoy (véase mi artículo *La obra filosófica de Miguel Reale, impulsora de la emancipación intelectual de Brasil),* es Antonio Paim (1927) quien efectuó y sigue efectuando una labor importante en este campo. En cierta manera podría decirse que continúa la vía trazada por Luis Washington Vita (1921-1968) que dedicó gran parte de su vida a la rehabilitación del legado filosófico de los pensadores brasileños y cuyo *Esbozo de la Filosofía en el Brasil* (*Escorço da Filosofía no Brasil,* Coimbra, Atlântico, 1964, 85 pp.) ofreció al público portugués la primera ocasión para conocer, aunque muy esquemáticamente, el parentesco y la especifidad de la evolución filosófica en la antigua colonia. Y es justamente en este punto en el cual se sitúa lo más importante del aporte de A. Paim, como lo atestiguan sus numerosas publicaciones e intensa actividad correspondiente. Entre sus libros hay que mencionar sobre todo la *Historia de las ideas filosóficas en el Brasil* que ya alcanzó su cuarta edición (*Historia das Idéias Filosóficas no Brasil,* São Pulo, Grijalbo, 1967, 276 pp.; 3ª ed.: São Paulo, Convívio, 1984, 615 pp.; 4ª ed.: 1987) y que constituye, junto con otros trabajos suyos complementarios (cfr. por ej. *O Estudo do Pensamento Filosófico Brasileiro,* Río de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979, 157 pp.) una suma de erudición combinada con un ensayo interpretador que hasta ahora no tiene equivalente en otro país latinoamericano. El punto de vista sostenido pro A. Paim —su compromiso— es culturalista; desde él, pues, rechaza toda la intolerancia, las ideologías exclusivistas (cfr. *Liberdade Acadêmica e Opção Totalitária, Un Debate Memorável,* São Paulo, Artenova, 1979, Introducción y compilación de A. Paim, 172 pp.) y propugna el diálogo.

Diálogo constructivo, ante todo con los filósofos portugueses, para hallar, a través de una reflexión común, no solamente lo que caracteriza —reúne y separa— ambas «filosofías nacionales»[5], sino su valor, peso específico «en el contexto de la cultura occidental»[6]. Al lado del magno alcance —de *Logos*— de esta colaboración, no se deben olvidar otros, por cierto menos espectaculares, pero generalmente muy incitativos para la evolución del pensamiento de lengua portuguesa. A ellos pertenece, por ejemplo, el texto de Francisco da Gama Caeiro (1928) sobre la *Filosofía en Portugal y su enseñanza. Tópicos para una reflexión*[7] en el cual su autor enfoca la cuestión de la nacionalidad en tanto que elemento constitutivo de todo filosofar, texto que sirvió a A. Paim de punto de referencia cuando presentó durante el Seminario de Filósofos Lusobrasileños sus *Proposiciones para la caracterización de las filosofías nacionales*[8].

[5] *Según A. Paim, «las filosofías nacionales se diferencian unas de otras por la preferencia que atribuyen a ciertos problemas determinados». Empleando este criterio, puede concluirse que «en el caso brasileño la singularidad y originalidad... consisten en privilegiar el tema de la persona humana, considerada primeramente como libertad y, más tarde, como conciencia», mientras que en Portugal parece dominar «la idea de Dios»* (História das Idéias Filosóficas no Brasil, *3ª edi., pp. 17, 18). Así, a pesar de proceder de «la misma tradición cultural» y de tener un «padre espiritual» idéntico en la persona de Silvestre Pinheiro Ferreira (1769-1846), las filosofías modernas brasileña y portuguesa adoptan dos perspectivas distintas: la «transcendental» y la «transcendente» (A. Paim,* Propostas para a Caracterização das Filosofias Nacionais, *Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1991, pp. 28-29).*

[6] Ibid., *p. 17.*

[7] *Filosofía en Portugal e seu ensino. Tópicos para uma reflexão, in* Filosofía, *Lisboa, Sociedad Portuguesa de Filosofía, 1988, vol. II, núms. 1-2, 16 pp. Cfr. también, el mismo autor, La Historia de la Filosofía Portuguesa como realidad histórica y como disciplina: Los problemas de su constitución, in Antonio Heredia edit.,* Actas del VI Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana, *Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 487-490.*

[8] *Cfr. la nota 5.*

Este seminario (que se desarrolló entre el 9 y el 12 de junio de 1990), en el cual se confirmó el interés convergente por la investigación del fenómeno mencionado (análisis de las relaciones entre la filosofía portuguesa y la brasileña, «con el propósito de identificar el substrato común el cual pudiera denominarse la filosofía lusobrasileña» [A. Paim, «Sumário do Curriculo de A. Paim», manuscrito]), junto con la necesidad de inscribirlo en el marco universalizador —de la circunstancia ibérica y después mundial—, fue la continuación de uno de los encuentros anuales entre los filósofos de ambos países, coloquios simbólicamente colocados bajo los auspicios de dos nombres: el de Tobías Barreto y el de Antero de Quental. La calidad de la participación y los resultados concretos demuestran la justeza de la óptica adoptada, orientada hacia lo circunstancial (en el sentido orteguiano de la palabra) y la vitalidad de la filosofía lusobrasileña[9]. Sería naturalmente útil anotar otras publicaciones y actividades de la misma tendencia; por su particular relevancia dentro del tema tratado me limito a citar al menos dos: *Caminos y figuras de la filosofía del derecho luso-brasileña*, por António Braz Teixeira (1936), y *Actas del 1er encuentro de profesores e investigadores de la filosofía brasileña* (volumen editado por Leonardo Prota). Si el primer libro, que reúne diferentes trabajos del autor, puede servir de ilustración a un análisis penetrante (cfr. *Convergencias y particularidades de las filosofías portuguesa y brasileña*, pp. 9-22), el segundo facilita un ejemplo metodológico-pedagógico de actitud investigadora (cfr. algunos de los capítulos aquí tratados: «El estudio de las filosofías nacionales», «Filosofía brasileña y su diálogo con otras filosofías nacionales», «Investigación y enseñanza de la filosofía brasileña», «Filosofía brasileña – sugerencias de temas de investigación»)[10].

Por la presente edición de la enciclopedia *Logos* merecen las felicitaciones no solamente los que la dirigieron, sino también la casa editorial VERBO. Ya que, al abrir cada uno de los cinco tomos, la primera impresión que se desprende es la de la calidad: calidad de la forma (encuadernación y papel, tipografía diversificada, referencias) y calidad del contenido garantizado por la calidad de numerosos colaboradores. La meta de los autores responsables que de ninguna manera esconden la línea de inspiración principal de esta obra, «elaborada según el espíritu del Humanismo Cristiano», es ofrecer al hombre contemporáneo «una visión segura de la problemática de la Filosofía en su dimensión histórica y sistemática»; esto, naturalmente, con una atención particular en cuanto «al pensamiento portugués y brasileño» y con la intención de contribuir a la «comprensión recíproca de los partidarios lusobrasileños de la Filosofía». El modo de trabajar se define aquí como las palabras: «objetividad, rigor científico, actualización y claridad».

En general, la realización corresponde al programa esbozado: la *Enciclopedia Lusobrasileña de Filosofía* facilita efectivamente al utilizador una suma de informaciones difícilmente alcanzables en otra parte y la redacción de los textos obedece a los postulados enunciados. Salvo excepciones que hay que notar y ponerlas de relieve, añadiendo que casi siempre sólo se trata de olvidos y errores de apreciación remediables (algunos de ellos ya fueron corregidos en el «Apéndice» incluido en el tomo

[9] O pensamento de Tobias Barreto, *Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1992, 163 pp. Contiene las comunicaciones de M. Reale, A. Paim, P. Mercandante, L.A. Cerqueira, L.A. Barreta, V. Chacón, A. Bras Teixeira, A. Côrtes Guimarães, C. Marcondes Cesar, A.M. Moog, F. da Gama Caeiro. En esta ocasión no hay que olvidar el eminente papel organizador desempeñado por el Instituto Pluridisciplinario de Historia de las Ideas (Universidad Nueva de Lisboa) cuyo presidente José Esteves Pereira presenta este volumen y cuyo propio pensamiento y acción consecuente se sitúan en una perspectiva idéntica (cfr. su libro* Sobre a História das Ideias, *Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1992, 175 pp.).*

[10] Caminhos e Figuras da Filosofia do Direito Luso-Brasileira, *Lisboa, Associação Académica da Facultade de Direito de Lisboa, 1991, 177 pp.* Anais do 1ª Encontro Nacional de Professores e Pesquisadores da Filosofia Brasileira *(Londrina, 7, e 9 de setembro de 1989), Londrina, Cefil, 1989, 255 pp. Un trabajo intelectual de mucha importancia e intencionalmente orientado hacia la problemática de valoración e inserción de las filosofías nacionales es cumplido también por las revistas especializadas; en el Brasil se trata sobre todo de las dos siguientes:* Revista Brasileira de Filosofia *(del Instituto Brasileño de Filosofía, São Paulo) dirigida por Miguel Reale y* Reflexão *(del Instituto de Filosofía de la Pontífica Universidad Católica de Campinas) cuya editora responsable es Constança Marcondes Cesar (cfr. también su estudio* Filosofia na América Latina, *São Paulo, Edições Paulinas, 1988, 84 pp.)* Revista do Pensamento Brasileiro, *órgano del Centro de Documentación del Pensamento Brasileño en Salvador (Bahía) tiene, desdichadamente, una periodicidad irregular; pero, otras publicaciones de este Centro (cfr.* Bibliografia Filosófica Brasileira. Período Contemporâneo 1931/1980, *1987, 123 pp.,* Tobias Barreto (1839-1889), *98 pp., etc.), corresponden plenamente a las exigencias del género.*

V); sólo su persistencia podría poner en cuestión dicho proceder y alterar el crédito de esta enciclopedia.

Sorprende, por ejemplo, la ausencia de los nombres del mexicano Agustín Basave, del argentino José Ingenieros, del boliviano Guillermo Francovich; el valor filosófico de la obra de cada uno de ellos por cierto equivale al de la de un I.A. Il'In, V.I. Invanov, M.I. Karinskii o Al. Gatterer (el texto dedicado al primero está lleno de imprecisiones y omisiones: faltan las fechas esenciales [1883-1954], el título correcto de su principal obra en dos tomos reza *La filosofía de Hegel como doctrina sobre la concreción de Dios y del hombre*, *Los axiomas de la experiencia religiosa* fueron publicados en París igualmente en dos tomos en 1953 y no en 1952, no se cita su último libro *Sobre la sustancia de la ortodoxia* [1956]).

Por lo demás, bastantes observaciones podrían hacerse en cuanto al tratamiento de la filosofía rusa: Parece desproporcionado el lugar otorgado a A. Herzen, habida cuenta de que ni se menciona a M.V. Lomonosov o N.S. Trubetskoi y, sólo muy sumariamente en la entrada *Rusia*, a S. Bulgarov, G. G. Shpet, A. Zinoviez —nombres mundialmente conocidos—. Los autores que se ocuparon de este tema sacan sus informaciones, evidentemente, únicamente de las fuentes secundarias, ignorando la existencia de los libros en ruso (cfr. por ej. A.D. Sukhov, *Russkaïa filosofia. Puti razvitiia*, Moscú, Nauka, 1989); de donde resultan unas diferentes trascripciones de los nombres o términos rusos, unos errores desagradables en las referencias (cfr. *Perelman*) e incorrecciones del contenido (cfr. el «revisionismo» de Lenin), etc.

La extensión de los artículos parece corresponder a veces más a la popularidad de unos filósofos que a su aporte ideario; los ejemplos de los textos dedicados a las obras de G. Bachelard (en su bibliografía falta el importante libro *La philosophie du non* [1940] y el estudio de M. Vadée, *Gaston Bachelard ou le nouvel idéalisme epistémologique* [1975]) en comparación con R. Garaudy o a las de J. Habermas (la bibliografía de este autor no traspasa el año 1976 y tampoco contiene el frecuentemente traducido libro *Technik und Wissenschaft als Ideologie* [1968]) con M. Foucault, de H. Lefebvre con J. Lacroix o J. Wahl, lo ilustran suficientemente.

Este hecho, quizá más casual que sintomático, al cambiar de dimensión, amenaza hasta comprometer el loable esfuerzo del equipo de conceptores de la *Enciclopedia...* para mantener el criterio de objetividad incluso cuando se abordan los temas polémicos. Así, no deja de extrañar el silencio a propósito de la «filosofía de la liberación», corriente filosófica que ocupa uno de los primeros puestos en el panorama actual del pensamiento latinoamericano. Y no es posible ocultarlo ni so pretexto de que sus posiciones en el Brasil son menos importantes que en otros países de este continente. De la misma manera tampoco debería faltar entrada o entradas referentes a la «teología de la liberación» cuyo retoño brasileño es, al contrario, uno de los más fuertes y teóricamente fecundos (cfr. la influencia de las ideas de Leonardo Boff). Que no se trata de una simple omisión sino de la exclusión intencional, lo confirma la manera de considerar al filósofo peruano A. Salazar Bondy —el cual pasa, junto con Leopoldo Zea, por uno de los precursores y hasta fundadores teoréticos de la «filosofía de la liberación»— solamente como uno de los «historiadores de las ideas» latinoamericanos (tomo I), Si L. Zea tiene derecho a una entrada, las once líneas siguientes de ningún modo explicitan por qué «su obra ha encontrado una gran resonancia en los medios filosóficos de la América Latina». Tampoco la bibliografía adjunta puede proporcionar una respuesta, dado que el libro más reciente ahí citado está fechado en ¡1969!; se ignoran los escritos ulteriores a pesar de su gran significación (véanse al menos *La dialéctica de la conciencia americana*, México, 1976; *Filosofía de la historia americana*, México, 1978; *Discurso desde la marginación y la barbarie*, Barcelona, 1988). Conforme a esta «lógica» se reduce también, analógicamente al caso de A. Salazar Bondy, el alcance de la obra de otro de los eminentes teóricos (de la primera generación) de la «filosofía de la liberación», del argentino A. A. Roig.

La subestimación evidente de esta tendencia del pensamiento latinoamericano —tendencia cuyas tesis no es necesario aprobar para reconocer su presente vitalidad y autonomía teórica (aunque muchas veces sostenida por una argumentación más ideológica que filosófica)— no constituye desgraciadamente en las páginas de *Logos* un fenómeno aislado y contrasta con unos casos de sobrestimación. Ejemplar en este sentido es el artículo acrítico, casi ditirámbico, dedicado a la obra de J.-P.

Sartre, al que puede oponerse al tratamiento del acervo filosófico de J. Ortega y Gasset y de M. de Unamuno. Aunque se atribuye al primero «la importancia decisiva... en el pensamiento español contemporáneo», su causa queda ignorada (será necesario actualizar y completar la bibliografía, particularmente con fuentes bibliográficas: A. Donoso and H.C. Raley, *José Ortega y Gasset: A Bibliography of Secondary Sources*, Bowling Green, Philosophy Documentation Center, Bowling Green State University, 1986, 449 pp.; el nombre del autor del libro *L'humanisme d'Ortega y Gasset* es Ch. Cascalès); en cuanto al segundo, su pensar multifacético resulta empobrecido de toda una dimensión anclada en la categoría de «intrahistoria» (también aquí será oportuno renovar los datos bibliográficos; la referencia a los hoy ya inexistentes *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* es insuficiente; la edición citada de *Obras Completas* [1950-1964] no contiene, entre otros, *Diario íntimo* [Madrid, Escelicer, 1970]).

El meritorio esfuerzo para incluir en la *Enciclopedia* también a algunos filósofos —generalmente menos conocidos— de las pequeñas naciones, tropieza con las dificultades ya antes señaladas a propósito de la filosofía rusa: el desconocimiento de las fuentes auténticas. El caso de la filosofía checa que queda representada únicamente por las entratadas *Kosík* (Karel) y *Kraus* (Oskar) en el texto de *Logos* y en el «Apéndice» aún por los nombres de *Biedermann* (Gustav) y *Čáda* (Frantisek), lo ilustra suficientemente. Selección en verdad sorprendente —y no solamente para un checo— dado que no se incluyen los autores cuyas obras dejaron una huella mucho más profunda en la historia de la filosofía checa o/y pertenecen a la historia de la filosofía mundial: Comenius, Masariyk, Patočka. Equivocaciones desagradables —con no pocas faltas inútiles (el título incompleto del estudio de Kraus sobre F. Brentano que apareció en Viena en 1924 y no en Munich en 1919; la 1ª edición de *Die Wissensschaft des Geistes* por Biedermann es del año 1861, y *Philosophie des menschliches Lebens. Des Systems der Philosophie* constituye el tercer tomo de un conjunto —sería pues conveniente citar también los dos precedentes; hay unas incorrecciones en la bibliografía de F. Cáda; por ej. el libro póstumo se llama *Teoría del conocimiento y de la ciencia* y no *Etica individual*)— que es posible evitar: todos los datos necesarios se encuentran en un muy bien documentado panorama de la filosofía checa publicado por Karel Mácha: *Glaube und Vernunft. Die Böhmische Philosophie in geschichtlicher Uebersicht* (3 tomos, Munich, K.G. Saur, 1985, 1987, 1989).

El lector de la *Enciclopedia* que busque en vano en sus páginas, por ejemplo, el nombre del probablemente más destacado filósofo chileno, Jorge Millas, o el del francés Michel Serres cuyos escritos son difundidos en ambos continentes, europeo y americano, se quedará sin duda perplejo al topar con los artículos dedicados a M.I.C. R. Renaud y M.M.J.G. Renaud; con derecho pondrá en duda la permanencia del criterio de objetividad y de rigor científico que parece ser aquí reemplazado por otro, de índole opuesta.

Si se acepta el término «filosofía» en el amplio sentido de la palabra, si figuran en la obra aquí reseñada los nombres de Pessoa, Quevedo, Valéry, no se comprende la ausencia del nombre del mexicano Octavio Paz; y, analógicamente, al lado de los de Ch. Maurras y A. Malraux no debería faltar el de M. Maeterlinck.

Las insuficiencias e inconsecuencias bibliográficas parecen ser causadas en la mayoría de los casos por desconocimiento de las publicaciones relativamente recientes; sin embargo, además de eso, hay otras carencias; he aquí al menos algunas de ellas, en las entradas siguientes:

Caso - R. Krauze de Kotelniuk, *La filosofía de Antonio Caso (1ª ed. 1961, 3ª 1985)*; *Condillac*-I.F. Knight, *The Geometric Spirit...* (1968); Varios autores, *Condillac et les problèmes du langage* (1982); N. Rousseau, *Connaissance et langage chez Condillac*; *Farré* - Varios autores, *Estudios en homenaje* (1985); *Franca* - Ch. Descamps, *Les idées philosophiques contemporaines en France* (1986); *Frondizi* - Varios autores, *El hombre y su conducta* (1980); *Gaos* - sus libros: *Del hombre* (1970), *Historia de nuestra idea del mundo* (1973); V. Yamuni, *José Gaos, el hombre y su pensamiento* (1980); *Gonseth* - datos imprecisos e incompletos; E. Bertholet, *La philosophie des sciences de F. Gonseth* (1968); E. Emery, *Ferdinand Gonseth* (1985); *Lenguaje* - V. Flusser, *Língua e Realidade* (1963); J. Ferrater Mora, *Indagaciones sobre el lenguaje* (1970); Marías - *España inteligible. Razón histó-*

rica de las Españas (1985) y tres tomos de sus memorias: *Una vida presente* (1988-1989); *Nicol - La reforma de la filosofía* (1980) y *Crítica de la razón simbólica* (1982); *Villoro - Creer, saber, conocer* (1982) y *El concepto de ideología* (1982); *Wagner de Reyna - Analogía y evocación* (1976) y *Pobreza y cultura* (1982); *Zambrano - Notas de un método* (1989).

En el artículo *ANTROPOLOGÍA* extraña el hecho de que, con excepción de M. Heidegger, no se cita sino a los autores franceses o francófonos, mientras que los nombres de M. Scheler, J. Binswanger, E. Cassirer, etc., brillan por su ausencia. La entrada *BOLCHEVISMO* parece bastante desacertada en una enciclopedia filosófica; sin tener en cuenta la connotación casi exclusivamente política de este término, tratarlo brevemente en el artículo sobre *COMUNISMO* habría sido más que suficiente. Una actualización urgente pide lo escrito acerca de la *DIALÉCTICA* en la cual se ignoran además, por razones difícilmente comprensibles, los trabajos en lengua portuguesa, por ej. *Dialéctica* de G. A. Bornheim y *Dialéctica do Conhecimento* (2 t., 5ª ed. 1969) de C. Prado Junior, no siendo mencionadas ambas obras sino en las entradas propias de estos autores. La misma observación podría hacerse a propósito del artículo sobre *INTELIGENCIA* cuyo texto no recoge nada de la problemática compleja provocada por la invención de la «inteligencia artificial» (la óptica *sui generis* del signatario de dicho texto se manifiesta también en otros lugares; cfr. la conclusión del artículo *INTELECTO*). Sobre la obra y la actuación de Julien Benda se enseña solamente una verdad a medias: se silencia el hecho de que a partir de la segunda mitad de los años 40 el autor de la *Traición de los clérigos* se convirtió en un compañero de viaje de los comunistas franceses (cfr. L. A. Revah, *Julien Benda*, París, Plon, 1991).

Al fin, una corrección casi personal: la traducción comentada de tres textos de V. Ferreira da Silva al francés no es «reciente» y el libro en el cual figura tampoco fue publicado por la editorial parisiense del CNRS (el apellido de los autores coincide con el que se encuentra bajo estas líneas); los datos correctos son los siguientes: *Le temps et la mort dans la philosophie contemporaine de l'Amérique latine,* Toulouse-Le Mirail, 1971, pp. 85-110.

Para concluir, hay que repetir que esos numerosos apuntes críticos —que por lo demás, no pretenden la exhaustividad— son concebidos desde la perspectiva del reconocimiento del alto valor intelectual de la enciclopedia *Logos,* del papel fundamental que debería desempeñar en el presente y futuro de la filosofía en lengua portuguesa en tanto que obra de referencia *evolutiva,* al mismo tiempo que útil, *mejorable,* luego desde la perspectiva que presupone la capacidad de *apertura* y la *revisabilidad.* Creo no equivocarme al haber discernido este aspecto como intencionalidad, tal vez más característica, de esta gran empresa común de los filósofos lusobrasileños; empresa sin duda precursora. ¿Para cuándo una *Enciclopedia de la Filosofía Hispánica*?

Zdeněk Kouřím

Una mirada oblicua*

En nuestra diversificada narrativa actual —no me refiero, claro está, sólo al momento presente, sino a los últimos años—, cabe asegurar que conviven indiscriminadamente múltiples tendencias, donde no faltan algunas novelas comprometidas con el análisis del período anterior al advenimiento de la democracia. Se trata, en estos casos, de una confrontación con la imperiosa

* *Manuel Rico:* Una mirada oblicua. *Barcelona, Planeta, 1995. 245 págs.*

sombra del franquismo, esa época tristemente lamentable —por decirlo de un modo suave— que tan graves consecuencias de índolo psicológica, social y cultural, ocasionó a varias generaciones de españoles. Sin embargo el período franquista, considerado en su totalidad, no ha encontrado aún la gran novela que exprese lo que esa época supuso de horror y deformidad, y acaso debemos ya resignarnos a no conocer nunca esa novela, y conformarnos, en cambio, con un buen puñado de narraciones que contienen algunas de sus atrocidades. Estoy pensando, por citar alguna, en *El jardín vacío* (1981), de Juan José Millás, una indagación sobre la naturaleza del miedo y una cirugía sobre las sombras del franquismo adheridas a la piel de un hombre que transita por el laberinto de escombros de su pasado. Esta sombra oprobiosa, la memoria histórica de nuestro pasado, ha estado siempre presente en la narrativa de Manuel Rico, desde la publicación de su primera novela, *Mar de octubre* (1989), hasta la excelente *El lento adiós de los tranvías* (1992), situada en la opresiva atmósfera del referéndum de 1966. Ahí, Mario Ojeda iniciaba la búsqueda de su propia identidad indagando en la biografía de un famoso ilustrador y pintor republicano, del que no se sabe con certeza si está muerto o vivo.

Con *Una mirada oblicua*, Rico persiste en esta voluntad de introspección sobre la identidad, pero se trata, ahora, de una fecha más próxima a nuestro presente, el 23 de febrero de 1981, una fecha que pudo ser definitivamente fatídica y que suspendió, durante casi una jornada, la normalización democrática de nuestro país. Desde el núcleo de esa desestabilización social, la novela no pretende armarse como la crónica de unos hechos, sino que se resuelve en la purgación de una identidad —la identidad de Esteban Neira— malograda frente a una realidad política que le convulsiona y excluye de sus zonas fértiles y que terminará abandonándole a la incertidumbre y a la soledad. *Una mirada oblicua* tiene un comienzo muy revelador, uno de esos comienzos que, muy sutilmente, ya están proporcionando al lector el tema interno de la novela. De pie en su habitación, Esteban Neira está rodeado de fotografías que le remiten a un pasado de temblor y desasosiego que ha hecho de él un hombre solitario, casi borrado por el tiempo y la historia. Esteban Neira es arquitecto y en la pared hay dos planos, uno corresponde a la ciudad en el siglo XVII y el otro es una perspectiva coloreada de uno de sus primeros trabajos, donde se lee «Proyecto de colonia. Idea de remodelación», con la fecha «Marzo de 1978». En la confrontación de ambos planos, uno histórico y otro actual, está ya presente la disposición de Esteban Neira por participar de un modo activo en la elaboración de un lugar habitable. Sin apenas mencionar la inferioridad del personaje, sin indicar el estado anímico de Esteban Neira, ya advertimos que se trata de un hombre comprometido también con el espacio moral de su tiempo. Estamos todavía en la primera página, y el mundo que se abre al lector está suspendido en el corazón de este hombre que está solo frente a la gravedad de las decisiones de su pasado.

Una mirada oblicua traza, por tanto, el desasosiego moral y anímico vivido por Esteban Neira a partir de la fatídica tarde del golpe de Estado, hasta noviembre de 1991, diez años en los que debe aceptar vivir en la incertidumbre, con la esperanza truncada y el deseo estéril, aislado y desorientado frente a su destino. Para Manuel Rico, ninguna de estas palabras (esperanza, deseo o destino), se conforman narrativamente en el mundo de la fabulación o del simbolismo neutro, sino que adquieren toda su presencia y valor en relación con los sucesos sociales y con la concreta experiencia política de esos hechos. De ahí el mérito anticipado de esta novela, en cuya concepción hay ya una clara voluntad de indagar en las consecuencias de la realidad política y social sobre las vidas privadas (si puede hablarse en rigor de vidas privadas), sin abandonarse a esquematismos de ideología ni a ese vaivén autocompasivo que ha malogrado tantas novelas donde el contexto prevalece y aplasta el dibujo de los personajes.

Aquí lo decisivo es mostrar cómo se conforma una vida y, a la vez, describir el itinerario sinuoso que conduce de la duda a las certidumbres probables. En efecto, Esteban Neira ha salido de una librería y lleva en las manos un libro: *No soy Stiller*, de Max Frisch. Mientras lo hojea en un bar, recibe la noticia de los disparos en el Congreso. De pronto, el miedo busca asentarse en el interior de su cuerpo, se desplaza vaciándole de sentido, y la ciudad que lo protegía se llena de un latido

temeroso. Todo, de repente, se ha transformado y parece hundirse en un túnel de oscuridad. Al seguir estas páginas, el lector que conoce los acontecimientos no puede ignorar que este hecho, el asalto al Congreso, será la línea que separe el final de la transición del comienzo de la consolidación democrática. Para Esteban Neira, sin embargo, será el comienzo de un descenso que atravesará los espejos rotos donde se fundamentaba su vida. Ese mismo día debe ayudar a una muchacha herida bajo un autobús, y por la noche, con su mujer, Andrea, y su amigo Germán, buscar refugio en una casa de campo. El miedo también les acompañaba, y junto con el miedo va también con ellos una premonición dramática que Esteban respira en el aire y que adivina en los ojos de Andrea. Ella es psicóloga y Germán adolece de ese alcoholismo del triunfador que requiere compasión, pero que también despierta en la mujer una misteriosa necesidad de rescate. Los fervores y entusiasmos y el amor compartido de Andrea y Esteban comienzan a desmoronarse. Los años vividos durante el «tiempo del oprobio» (una expresión cuya utilización anafórica resulta en la narración altamente eficaz), ese tiempo que parecía clausurado, persiste todavía con la remoción de los hechos de esa noche y pudrirá la deseada y ya imposible armonía de la pareja, que acabará rota, otro espejo a atravesar, y Esteban Neira abandonado, a la deriva de su propio destino.

Lo que cuenta *Una mirada oblicua*, con una sutil precisión cronológica que sitúa la historia en un tiempo perfectamente identificable, es el debate interno de Esteban Neira, quien debe conciliar su pasado y su presente, y reunir ambos en una difícil mezcla que dé sentido al futuro, sin renunciar, por ello, a sus orígenes. Esteban Neira se convierte en un hombre segregado de su tiempo, del curso de la historia, un hombre cuyas vivencias ya no le pertenecen del todo y que vive de emociones ajenas y de la confusión de identidades que le proporciona la lectura de la novela de Max Frisch, con su personaje acechado por la culpa de no ser quien debía ser: «Yo vivía el desentendimiento con resignación, desde una existencia plana. No salía apenas y sólo el estudio, la casa y la peripecia de Stiller parecían gobernar mi vida» (pág. 68). Y más adelante: «Sobrevivía amarrado a las convicciones que habían cimentado mi comprensión del mundo, a una lealtad sin mella a la memoria heredada, a la sombra del padre» (pág. *100*).

A esta introspección, que va humedeciendo de desasosiego e infortunio cada página, hay que añadir el rigor y las destrezas de su composición, pues *La mirada oblicua*, aun siendo una narración que se somete deliberadamente a la transparencia de su argumento, está construida mediante la superposición de diversas voces, con un ejemplar predominio de la voz de Esteban Neira, autor del grueso de la historia: a través de la escritura, busca Neira el conocimiento que lo salve de la inanidad. Sin embargo, de haber mantenido sólo esta voz, acaso la novela hubiera ofrecido un pobre panorama de la abrupta realidad que pretende abarcar y, como sucede con frecuencia en toda narración en primera persona, los hechos podrían estar distorsionados por la mirada privada del narrador, por su propia soledad. De ahí la incorporación de las reflexiones de Andrea (magníficas, tal vez las más precisas y contundentes de toda la novela), que muestran el otro lado del deseo, y que iluminan y explican la tendencia de Esteban Neira a dejarse llevar por su fascinación por el fracaso. A la vez, la novela está encerrada en el círculo que delimita un narrador onmisciente, extraño y ajeno a los acontecimientos, quien se hará cargo de su sentido final, al apoderarse de la última parte, «Libro del desescombro», aunque ya antes había circulado por el texto dotándole de la necesaria objetividad. Esta mirada amplía la novela y la convierte en una perspectiva sobre nuestro tiempo y a Esteban Neira en símbolo vivo de una colectividad.

En efecto, *Una mirada oblicua* es una de las pocas novelas actuales que mantienen un compromiso moral con la época que le ha tocado vivir. A diferencia de tantas novelas predestinadas a no dejar ninguna huella en la memoria, se desmarca de los peligros de esa trivialidad que ha hecho del presente un luminoso escaparate vacío. Manuel Rico ha optado por el rigor y la precisión; de ahí que cada libro suyo imponga al lector el reto de enfrentarse, no a un cúmulo de ingeniosidades y de vagas ideas literarias, a que es tan proclive la narrativa actual, sino a una verdadera experiencia, a una experiencia reveladora de una realidad política y social, de la que todos, irremediablemente, somos partícipes.

Es ésta, por tanto, una novela cuya importancia mayor, entre otros méritos, reside en no conceder crédito a la provisionalidad del tiempo presente. Su apuesta es más alta y también más peligrosa, pues obliga al lector a hurgar en su memoria y a remover las certidumbres y a desoír los cantos de sirena de la sociedad del bienestar. *Una mirada oblicua* es, por todo ello, una novela necesaria. Y esta es, sin duda, la razón por la que debe ser leída.

Francisco Solano

De la misión del crítico y de la crítica*

«La letra y el espíritu» y «Literatura y sociedad» son los dos rótulos que el profesor Antonio Vilanova eligió para llevar a cabo la crítica literaria desde las páginas del semanario barcelonés *Destino*. El arte de entender antes de juzgar que Vilanova practicó en *Destino* se extiende desde 1950 a 1967. Cientos de artículos avalan una preocupación inteligente, unas síntesis siempre realizadas desde una estricta justicia y unos juicios atinados y certeros, que convirtieron a su autor en el crítico literario de mayor modernidad de ese preciso momento histórico. Me referiré, brevísimamente, a dos ejemplos para probar, desde el rigor implacable de la historicidad de la historia de la literatura, esta afirmación.

Corría el verano de 1950 y Vilanova da cuenta y razón del recién aparecido *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero. En pocas líneas apunta la ansiedad de las influencias del joven Otero: Fray Luis, San Juan y Quevedo; Unamuno y Antonio Machado, sin olvidar el virtuosismo gongorino de Rafael Alberti. A renglón seguido su fino olfato crítico —como antes su sólida formación literaria— le permite descifrar la *intentio operis*, posteriormente analizada y glosada por la historia de la literatura, pero sin añadir un ápice de significado a lo escrito en el ejemplar de *Destino* del 8 de julio de 1950:

> El ímpetu agónico, la torturada congoja que exhalan sus versos, revelan desde un principio la primordial obsesión que atenaza el alma del poeta. La desgarrada imprecación, la dolorida queja que brota de sus labios como una densa marea ensangrentada, se adereza de manera casi exclusiva hacia el problema de la soledad del hombre y del abandono de Dios.

Tal era y es la temática esencial de *Ángel fieramente humano* como radicalmente afirmaba el primer poema del libro, «Lo eterno». Hay angustia existencial y hay también esperanza salvadora, incluso con la postulación de un ancla, de un amarre, de un arraigo. Vilanova vislumbró ese resquicio de la luz que asoma en el desolador y angustioso pesimismo del libro. Posteriormente la mejor crítica e historia literarias lo analizaron detenidamente, insistiendo en lo apuntado por la clarividencia de Vilanova. Por su parte, la crítica y la historia literarias menos rigurosas se dedicaron a tergiversar el sentido del espléndido libro de Blas de Otero, que debía aparecer como un poeta social y socialista sin fisuras, amparándose —permítaseme la ironía— seguramente en las notabilísimas doctrinas literarias del ilustre crítico e historiador José Stalin.

Corre ahora, en este segundo botón de muestra, la canícula de 1951. Año en el que Vilanova ha abordado, entre otras obras, *El camino* de Miguel Delibes, *La col-*

* *Antonio Vilanova,* Novela y Sociedad en la España de la posguerra, *Barcelona, Editorial Lumen (Colección «Palabra Crítica»), 1995. 450 pp.*

mena de Camilo José Cela, *La vida nueva de Pedrito de Andía* de Rafael Sánchez Mazas y *Las últimas horas* de Suárez Carreño. Año en el que «La letra y el espíritu» ha versado sobre André Gide y André Malraux, Thomas Mann y T.S. Eliot, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, Carles Riba y Miguel Hernández. Únicamente quiero detenerme en una reseña publicada el 4 de agosto de 1951. Se trata de una lectura impecable de *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez.

La crítica que suscitó el bellísimo libro que había visto la luz en la Editorial Pleamar de Buenos Aires en 1949 fue pobre, pacata y, si me lo permiten, miserable. Miserias que aún habrían de alcanzar a una celebérrima antología de la poesía española de la postguerra en la que el celebrado antólogo reconocía, (¡menos mal!), en el prólogo, «la importancia histórica de Juan Ramón Jiménez, que no sabríamos negarle», según dice literalmente. La distorsión y el dislocamiento del significado del libro fue el uniforme lugar de la crítica de la órbita conservadora y católica. El silencio o la negativa a entender el propósito juanramoniano fue el denominador común de la crítica de sectores más progresistas. El horizonte de expectativas para un historiador actual de la lírica española de ese momento no ofrece dudas en lo que a la crítica y a los críticos se refiere: falta de agudeza, rotunda incomprensión y notoria e injustificable injusticia ante uno de los libros máximos del andaluz universal. Y todo ello porque, lejos de aplicar la regla de oro de todo oficio crítico que el profesor Vilanova habría de definir, inspirándose en Ortega, en las páginas de *Destino* (6-X-1956), según la cual,

> es preciso, ante todo, desentrañar el propósito que movió al autor al escribirla, la idea en que se inspiró, la tesis que pretendió defender, y la concepción del hombre, del mundo y de la vida que quiso reflejar en sus páginas. Sin este conocimiento previo, conocimiento que se logra mediante una operación puramente intelectual, reduciendo a síntesis lo que ha descubierto la disección y el análisis, es de todo punto imposible aquilatar con estricta justicia el valor y la trascendencia de una obra (p. 25),

se empeñaron, aquellos críticos, en ajustar o desajustar la poética y el pensamiento juanramonianos a su universo de valores, a menudo (tomo licencia para citar a don Miguel de Unamuno), «de una pequeñez abrumadora».

Antonio Vilanova estuvo donde solía, fiel al magisterio orteguiano, adaptó los ojos del lector a la intención del autor, dando con la clave del panteísmo poético de Juan Ramón Jiménez:

> Este concepto de la divinidad como una conciencia única, justa y universal de la belleza, no surge de una creencia sobrenatural y trascendente, sino de una religión inmanente que convierte la conciencia individual del poeta en eje y centro del mundo (p. 24).

Vilanova, que habría de enjuiciar en varias ocasiones más la obra de Juan Ramón (quiero recordar aquí los cuatro estupendos artículos del otoño de 1956), no sólo recibió después el reconocimiento de la historia de la literatura por lo pertinente y ajustado de la interpretación de *Animal de fondo* en su tiempo, sino que en su día tuvo la gran suerte de ser reconocido con amabilidad y disciplina por el propio Juan Ramón, quien, no lo olvidemos, con intencionada vanidad se autonombraba como el mejor crítico de sí mismo. Juan Ramón le escribió una carta —22 de marzo de 1953— que empieza así:

> Mi querido crítico y amigo:
> Con retraso considerable recibo de amigos de Madrid números de *Destino*, ese *Destino* de Barcelona donde leo tantas cosas interesantes, y sobre todas ellas me ha conmovido el artículo de usted sobre mi *Animal de fondo* (que pronto le enviaré en nueva edición completa, treinta nuevos poemas que cierran ya el libro). Le agradecí a usted mucho ese artículo y también vi en otros alusiones a mí.
> La crítica que usted escribe es la que a mí me gusta: honrada, sin pensar en el efecto que pueda causar al escritor criticado, y señalándole lo mejor y lo peor según su amplio criterio. Así me trato yo a mí mismo. Y así podemos los dos saludarnos con gusto: yo sin rubor ninguno por el elogio excesivo y usted sin preocupación por su ecuanimidad.

Debo señalar que el elogio de Juan Ramón tiene mayor mérito porque el profesor Vilanova no había pasado por alto en su comentario de *Animal de fondo* el excesivo religamiento del lenguaje poético juanramoniano a un conceptismo filosófico que desnaturalizaba la vibración lírica, íntima y humana del poema: «Es de lamentar —escribía Vilanova— que la expresión lírica de este nuevo deísmo poético juanramoniano adolezca, en la mayor parte de los poemas publicados, de un casuísmo conceptista más bien que metafísico, que congela en su laberinto intelectual el auténtico temblor de la belleza».

De ese océano de reseñas y comentarios (algunos verdaderos ensayos) el profesor Vilanova ha reunido en el

libro recién aparecido una amplísima selección de la recepción crítica que su pluma ofreció a los lectores de *Destino* en torno a la narrativa de la postguerra: la cronología del libro va desde *La familia de Pascual Duarte* (1942) a *Últimas tardes con Teresa* y *Señas de identidad* (1966).

Aunque una parte muy numerosa de los artículos aquí recogidos aparecieron bajo el marbete de «La letra y el espíritu», Vilanova ha preferido en esta recopilación emplear el segundo rótulo de su sección «Literatura y sociedad», ciñéndose exclusivamente a las letras españolas y al género novela. Respetando, por ser rigurosamente pertinente, como veremos, el título empleado, quiero referirme lacónicamente a la impronta orteguiana de «La letra y el espíritu». Como el lector del presente libro tendrá oportunidad de comprobar al leer la auténtica poética de la crítica en que se constituye el artículo que el profesor Vilanova publicó en el número mil del semanario *Destino* (6-X-1956), «La misión de la crítica o el arte de entender antes de juzgar», el ademán crítico y el bisturí analítico de Vilanova está hondamente influido por Ortega y especialmente por el Ortega de *El espectador*, aquel que en plena crisis de 1917 emplea un inequívoco y transparente paratexto aristotélico para iniciar la segunda andadura de *El espectador:* «Seamos con nuestras vidas como arqueros que tienen un blanco». Paralelamente, el joven profesor Vilanova que anda ultimando bajo la dirección de Dámaso Alonso, al inicio de la década de los 50, su tesis doctoral *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, accede a las columnas de *Destino* de la mano de Ignacio Agustí para, en el aletargado ambiente de la primera postguerra, buscar el blanco de una crítica que, como método de conocimiento, sea capaz de «detectar el pálpito inconfundible de emoción y de belleza que ha acompañado desde siempre la auténtica creación artística».

Fascinado por el genial pensador madrileño, el joven crítico barcelonés no duda en acopiar para su equipaje crítico dos meditaciones esenciales de Ortega. La primera la había formulado Ortega tanto en el artículo «Estética del tranvía» como en el magistral ensayo sobre don Pío Baroja, ambos contenidos en el primer tomo de *El espectador*. En ese artículo, Ortega afirma categórico:

> Si todo libro es primero una intención y luego una realización, en aquélla midamos ésta. La obra misma nos revela a la par su norma y su pecado. Y el mayor absurdo fuera hacer a un autor metro de otro.

En el ensayo sobre Baroja, Ortega establece definitivamente el axioma que Vilanova citará explícitamente en el artículo antes mencionado de octubre del 56, y que es la principal directriz de su misión de crítico literario:

> En este sentido, el que esto escribe ha adoptado como axioma fundamental de la crítica el siguiente precepto de Ortega en *El espectador*, al que ha procurado ser fiel toda su vida: 'Todo escritor tiene derecho a que busquemos en su obra lo que en ella ha querido poner. Después que hemos descubierto esta su voluntad e intención, nos será lícito aplaudirla o denostarla. Pero no es lícito censurar a un autor porque no abriga las mismas intenciones estéticas que nosotros tenemos. Antes de juzgarlo tenemos que entenderlo'. (p. 24).

La segunda meditación orteguiana, complemento indispensable de la primera, requiere para el crítico una inteligencia hospitalaria, que goce cuando a su puerta llame un extraño, «una idea o emoción con que no contábamos», dice Ortega. Frente a la inercia, el maestro de la generación del 14, reclama a un crítico que Vilanova acertó a definir con plena exactitud:

> El crítico ha de ser, ante todo, un hombre de su tiempo, ha de tener como misión primordial interpretar y explicar las obras de su época, y hacernos comprender el arte del momento en que vive, que es también el nuestro, que a menudo valoramos a través de sus ojos, tal como ha sido juzgado por él (p. 25).

El sólido soporte orteguiano del quehacer crítico de Vilanova no podía por menos que manifestarse como gavilla que recogiese el haz de sus artículos hasta febrero de 1962. «La letra y el espíritu» es un rendimiento de pleitesía al orteguiano «Espíritu de la letra». Los dos sumandos nominales se repiten: la letra, el lenguaje, y el espíritu, la doctrina, «el vapor sutilísimo que exhalan los vinos y los licores», según una sugestiva acepción que conviene retener. La letra, la palabra, no encierra el significado de un texto, sino que desde ella se instaura un proceso espiritual (creo que el padre Feijoo lo llamó «tino mental») que va más allá del medio lingüístico, constituyéndose en el meollo de toda interpretación, que en el caso del profesor Vilanova, combina la tensión impetuosa en la raíz del propósito con la mesura delicadísima en sus realizaciones, sean (y cito delibera-

damente otros objetivos críticos de su sección de *Destino)* sobre las obras de Josep Pla o Salvador Espriu, Albert Camus o Claude Simon, Thomas Mann o William Faulkner, a quien, por cierto, Vilanova dedicó tres memorables —por la oportunidad y la calidad— artículos a finales de 1950, con motivo de la concesión del Premio Nobel de 1949 al extraordinario novelista norteamericano.

Escribía más arriba que Antonio Vilanova había preferido encabezar la presente selección con el rótulo que presidió sus columnas de *Destino* desde 1962, ciñéndose al universo de la novela española de la postguerra. Decía también que esta elección me parecía ajustada y pertinente a los trabajos recopilados, porque como el propio Vilanova sostiene, haciendo patente una convicción que está latente en la inmensa mayoría de los artículos,

> La literatura ha sido en todos los tiempos la expresión de la sociedad porque, como reflejo de problemas humanos y formas de vida que atañen tanto a la conducta social del hombre como a su existencia personal e íntima, expresa la verdad esencial y profunda de la vida colectiva y de los individuos que la integran (p. 25).

Creo apreciar en esta consideración una de las líneas medulares, tal vez la más relevante, del ideario filológico y crítico de Antonio Vilanova, como historiador de la literatura española. Baste recordar aquí sus trabajos sobre *El Lazarillo, El Quijote* o *El Buscón.* O echar una ojeada a sus impecables análisis de *La Regenta* o de las *nivolas* unamunianas. En este aspecto tanto el crítico Vilanova como el catedrático de historia de la literatura española, sostiene uno de los principios doctrinales fundamentales del historicismo, que encontró —como es sabido— sus formulaciones más adecuadas, en nuestros dominios geográficos, en el seno del pensamiento krausista. Bien vale apuntarlo brevemente porque así se dibuja con nitidez el quehacer crítico del profesor Vilanova.

En un importante ensayo de 1862, «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», el joven don Francisco Giner de los Ríos afirmaba, (recogiendo ideas diseminadas aquí y allá en el idealismo alemán) que la literatura, al margen del respeto a las necesarias leyes de lo bello, debía ser expresión fiel de una sociedad que respira: «no hay arte que pueda aislarse de los sentimientos de su época». Estando como está impreso en la obra de arte el carácter de la época en que nace, el crítico debe desvelar sus vínculos, concediendo a la obra no sólo sus valores inmutables y perennes, sino aquéllos que reflejan —como testimonio o como espejo— el mundo histórico en el que se ha fraguado y configurado.

Firmemente convencido de este principio doctrinal, el profesor Vilanova llevó a cabo una labor crítica que considera la literatura como expresión de la sociedad, entendiendo esta función,

> No mediante la anulación de los problemas individuales, en los que se ha encarnado desde que el mundo existe la eterna y doliente condición del hombre, sino erigiendo estos problemas en símbolos o encarnaciones arquetípicas de los problemas colectivos que atenazan a los hombres todos cuando no a la humanidad entera. No mediante la mera reproducción de la realidad social contemporánea, sino mediante la búsqueda de la realidad esencial del hombre y del mundo en que vive, que convierta la literatura en índice de la conciencia moral de nuestro tiempo y sirva a la vez de espejo y testimonio de los problemas sociales y humanos del mundo en que vivimos (p. 22)

Preciso y riguroso entendimiento de la literatura que no sólo se explicita en este penetrante artículo doctrinal de febrero del 62, sino en el análisis de las mejores novelas que transitan por el libro que reseñamos. Así al analizar *La colmena* (30-VI-1951) escribe:

> Trágico retablo de abyección y de dolor, espejo nítido y veraz que traspasa la apariencia falsa del mundo que le circunda para reflejar los más hondos abismos de la miseria humana (p 122).

O, al enjuiciar *Las ratas* (27-IV-1963):

> Un arte tan profundamente enraizado en la entraña viva de lo humano, tan lleno de amorosa comprensión por las más tristes miserias del vivir, tan rebosante de piedad por el sufrimiento y la desgracia de unos pobres seres perdidos y olvidados, que no necesita adoptar la forma de alegato o de denuncia (...) Por debajo de la sobria y escueta simplicidad de un relato indiferente y objetivo, encarnado en la patética figura del pequeño Nini y en la salvaje y brutal obcecación del tío Ratero, el testimonio está ahí: una tremenda verdad humana convertida en obra de arte (p. 208).

Idéntica comprensión, que conjuga el juicio sobre el testimonio temporal con los valores perdurables de una obra literaria, subyace en el espléndido artículo sobre *El Jarama* (24-111 1956):

> En la tragedia absurda y sin sentido que ha truncado en flor la ilusionada juventud de la muchacha ahogada en el Jarama, se encierra toda la ternura, emoción y patetismo de esta historia vulgar, verídica como la vida misma, que, como las aguas turbias

y traicioneras del río, arrastra hacia la muerte, en su curso fatal e inexorable, la imagen fiel y cambiante de nuestra doliente y triste humanidad, y es, al propio tiempo, una de las más hermosas novelas que ha producido la literatura española de estos últimos años (pp. 354-5).

Como también su artículo sobre *Entre visillos* (15-III-1958) atiende a esa doble vertiente de la obra literaria:

Lo importante de esta prodigiosa estampa provinciana es el mundo femenino que la autora ha creado en torno a tres hermanas que protagonizan la novela, la pintura de sus ilusiones y desengaños, esperanzas y deseos, y la extraordinaria pericia y maestría del talento creador de Carmen Martín Gaite ha trocado la desvaída y anodina vulgaridad de la novela rosa en una auténtica obra de arte (p. 386).

Multiplicar los ejemplos revelaría todavía mejor el firme pulso con el que Vilanova se acercó a los valores de la novela de postguerra. Por otra parte, debo mencionar el relieve excepcional que adquieren en estos artículos las inteligentes consideraciones de Vilanova acerca de la técnica novelesca y de las formas narrativas. Sabedor de lo que Jean-Paul Sartre expresó con tanta sutileza en el capítulo IV de *Situations II* —el artista debe mentir para decir la verdad—, Vilanova mantuvo siempre al corriente al lector de *Destino* de los procedimientos de la «mentira novelesca», o dicho más eclécticamente, de los aspectos del discurso del relato narrativo. Y ha hecho muy bien en publicar en este tomo el fulgurante estudio «De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual», que fue conferencia en agosto de 1967 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Hoy, casi treinta años después, el punto de vista adoptado por el profesor Vilanova en aquel trabajo, que lejos de moverse en la *species aeternitatis* de Spinoza (el punto de vista ubicuo y absoluto que sólo proporciona abstracciones), baja al ruedo del análisis de lo concreto de lo real, diría Ortega para adentrarse y adentrarnos en las postulaciones de Claude Edmonde Magny y Jean-Paul Sartre, de éste y Albert Camus, desembocando en una glosa brillantísima de *L' ère du Soupçon* de Nathalie Sarraute. Todo ello como contexto del cambio de rumbo que la novela experimenta al llegar a la historia de la narrativa española la promoción de los años 60, cuyo buque insignia es *Tiempo de silencio* del malogrado Luis Martín Santos.

No fue tan sólo Vilanova un perspicaz analista del universo de la historia en la novela: de la acción narrativa, los personajes o el espacio (valgan como un nuevo ejemplo las páginas dedicadas a *El señor llega* de Gonzalo Torrente Ballester o los comentarios que le suscitan las páginas de *Primera memoria* de Ana María Matute), sino que con amplitud de criterios y honestidad intachable se detuvo (en los márgenes limitados del artículo semanal) en los problemas del discurso narrativo y de la estética de la novela. Al historiador de la novela española del siglo XX le produce desazón el observar la incomprensión con la que se leyeron recién comenzados los sesenta dos obras maestras de Álvaro Cunqueiro. En ese horizonte de expectativas únicamente Vilanova atinó a ver la prodigiosa invención que el fablistán gallego y universal llevó a cabo en *Merlín y familia* y *Las crónicas del sochantre.* En una sola línea el profesor Vilanova fue capaz de alumbrar la forma narrativa de los extraordinarios cuentos que Jesús Fernández Santos incluyó en *Cabeza rapada,* con referencia incluida a Cesare Pavese. Brevemente sintetiza la perfección técnica de *Gran Sol* de Ignacio Aldecoa, si bien confiesa su dependencia respecto de *El Jarama.* Idéntica lucidez preside sus atinadas consideraciones acerca de la ficción y la metaficción, en un trabajo que ancilarmente incluye en el capítulo dedicado a Martín Gaite.

Los ejemplos en este dominio serían también numerosísimos. Repasemos algunos, que al correr de los años hay adquirido relevancia: la inteligente descripción de la narración objetiva de *Nuevas amistades* o la nítida luz con la que alumbra la utilización simultánea de la focalización cero y del discurso inmediato —en la terminología de Gérard Genette— en *Tiempo de silencio,* «cuya adscripción —escribía Vilanova en 1962— a los módulos narrativos del *Ulises* de Joyce es patente y manifiesta». Asimismo conviene recordar el enjundioso análisis de la reconstrucción existencial de Álvaro Mendiola *(Señas de identidad),* con una penetrante nota sobre la influencia del *noveau roman.* O la brillante caracterización de las formas narrativas de *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé.

Para terminar quiero advertir que además de los méritos que atesoran estas críticas por su propiedad y agudeza, talento y perspicacia, este libro tiene un singular

valor histórico, al convertirse en documento de una época en la que la novela española vivió dentro (léanse las apuntaciones sobre *La familia de Pascual Duarte* y *Nada)* y fuera de España (véanse los sintéticos comentarios de las obras de Sender, Barea, Max Aub o Francisco Ayala) una muy rica trayectoria. Parafraseando a Ortega en *El tema de nuestro tiempo,* se podría afirmar que las reseñas y comentarios de *Destino* añaden a la razón crítica, la razón histórica, el sentido histórico. *Novela y sociedad en la España de la postguerra,* en tanto que testimonio de una labor crítica, lo es también del gusto y la sensibilidad de un determinado momento histórico.

Adolfo Sotelo Vázquez

Una edición crítica de Fuentes*

La abundancia de estudios críticos sobre la narrativa de Carlos Fuentes es un claro exponente de la riqueza y complejidad de la obra de uno de los escritores más prolíficos en el panorama actual de las letras hispanoamericanas. Este ya importante caudal de artículos y monografías se está viendo enriquecido en los últimos años con la aparición de ediciones críticas de algunas de las novelas más significativas del mexicano, como *La región más transparente* (ed. de Georgina García Gutiérrez en Cátedra), *Terra Nostra* (ed. de Javier Ordiz en Espasa-Calpe) o *La muerte de Artemio Cruz* (ed. de Javier Ordiz en Anaya-Muchnik). La nueva edición que sobre esta última obra de Fuentes ha preparado el profesor José Carlos González Boixo para la prestigiosa colección *Letras Hispánicas* de la Editorial Cátedra, está llamada a convertirse sin duda alguna en punto de referencia obligado tanto para el lector interesado como para el especialista.

A lo largo de 98 densas páginas introductorias, el editor lleva a cabo un análisis detenido, documentado y rigurosamente basado en apoyos textuales, de esta novela ya clásica de Carlos Fuentes.

Bajo el epígrafe *Imaginar el pasado, recordar el futuro,* el prologuista inicia su estudio con una serie de consideraciones relativas al contexto personal y literario del autor. La *memoria,* la *máscara* y el *mito* destacan como palabras clave de la trayectoria narrativa de Fuentes, cuyo principal eje temático gira en torno a las reflexiones sobre la identidad y el pasado cultural e histórico de México.

Los siguientes apartados de la introducción *(Niveles narrativos, Estructura* y *Técnicas narrativas)* están dedicados al análisis pormenorizado de los variados y sorprendentes recursos técnicos de *La muerte de Artemio Cruz* (MAC), una novela que marca las mayores cotas de experimentación formal en el contexto de la narrativa hispanoamericana contemporánea. En los dos primeros epígrafes, González Boixo se adentra en las complejas combinaciones de tiempo y perspectiva que ofrece el relato, y establece como estructura básica del mismo la alternancia de diferentes secuencias que responden a tres niveles narrativos distintos («un *yo* que percibe semi-inconsciente lo que le rodea, un tú que es la conciencia lúcida del personaje, y un él que son sus recuerdos» [p. 28]) que emanan de la propia interioridad del protagonista moribundo. Las aparentes contradicciones y el entramado laberíntico de las indicaciones temporales del primer nivel (el *yo)* las resuelve el editor con la novedosa propuesta de «una doble temporalidad narrativa», que supone la combinación de una cronología «que transcurre a medida que la enfermedad del protagonista avanza» y un tiempo detenido «que, fuera de la lógica, expresa la visión interna del personaje» (p. 40). El segundo nivel (el *tú)* participa de rasgos comunes

* *Carlos Fuentes,* La muerte de Artemio Cruz. *Ed. de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1995. (Col.* Letras Hispánicas, *406).*

con los otros dos, aunque en general sus contenidos son menos *informativos* y más *reflexivos* y *filosóficos,* mientras que en el tercero (el *él),* donde se recogen los episodios más significativos de la biografía del magnate Cruz, sorprende la artificiosa —y algo forzada— perspectiva del narrador, que utiliza la tercera persona para hablar —en realidad, seguir hablando— de sí mismo. Resultan de gran utilidad para la comprensión de estas últimas secuencias los esquemas que el prologuista adjunta para contextualizar convenientemente las abundantes alusiones de tipo histórico o personal (p. 30), así como para proponer su agrupación en tres series, representativas de las principales líneas temáticas que desarrolla la historia (p. 58).

Después de una prolija y detallada enumeración de las técnicas narrativas más sobresalientes de MAC (pp. 64-79), González Boixo da paso a un estudio temático de la novela, que desglosa en tres grandes apartados: *La historia de México en su trasfondo novelesco, La presencia del mito* y *Funcionalidad de los personajes.* El crítico hace especial hincapié en estas páginas en la presencia de la historia de México como telón de fondo constante de la narración, y en particular del proceso de desarrollo y resultados de la Revolución Mexicana como frecuente punto de referencia contextual. La imágen cíclica que se desprende de la interpretación de la trayectoria histórica del país, abre para el editor la posibilidad de una lectura *mítica* de la novela, aunque en este caso González Boixo no va tan lejos en sus consideraciones como la mayoría de la crítica, e incluso en pp. 89-90 cuestiona explícitamente la ya *sacralizada* tesis de René Jara que defendía una estructura interna del relato basada en los cómputos cíclicos de los antiguos aztecas.

El análisis de los distintos motivos o *traumas* que integran y descubren la personalidad oculta de Cruz (el tema de la orfandad, la máscara, las elecciones vitales, el amor o el paraíso perdido) cierra este amplio estudio introductorio.

Prácticamente ningún aspecto le ha quedado por tratar al profesor González Boixo en su prólogo a MAC. La complejidad formal de la narración y la gran densidad de sus referencias contextuales hacían necesario un comentario crítico concienzudo y paciente como el que reflejan estas páginas introductorias, aunque ello requiera emplear para su lectura la misma atención y detenimiento que luego se necesitará para abordar el relato. Al no rehuir en ningún momento los temas más polémicos, se puede también estar o no de acuerdo con algunas de las opiniones o interpretaciones del editor (v. gr. su *escenificación* del duelo entre Cruz y Zagal, o su visión del final como un mensaje de esperanza en el futuro), pero en todos los casos se ha de reconocer el sólido rigor en los planteamientos y la argumentación de sus tesis.

A todo lo dicho se ha de añadir que el texto se presenta muy cuidado, ha sido expurgado de las numerosas erratas de anteriores ediciones —en especial la más manejada y nunca corregida del FCE— y las 188 notas que lo acompañan resultan de una gran utilidad para conducir al lector a través de los complicados vericuetos y frecuentes trampas de la novela. La bibliografía sobre el autor y la obra que se adjunta a la introducción combina asimismo rigor y actualidad.

La edición se completa con un apéndice que reproduce dos fragmentos de la novela publicados con anterioridad en revistas hispanoamericanas, que tienen como principal interés las significativas variantes que presentan con respecto al texto final.

Javier Ordiz

Derrida: dones y monedas falsas

Entre 1977 y 1991, Jacques Derrida desarrolló los temas de la presente recopilación* en París, Yale y Chicago. Los asuntos parecen caedizos: el don, la relación

* *Jacques Derrida:* Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa, *traducción de Cristina de Peretti, Paidós, Barcelona, 1995, 169 pp.*

naturaleza/ cultura, la ficción, la falsa moneda y el relato, más los que el lector quiera ir deshilando por su cuenta. La casualidad de la reunión es aparente. Desde hace décadas, a Derrida le preocupa que, a partir de la disociación entre la naturaleza y la cultura, por medio del lenguaje, el hombre busque en un simulacro de naturaleza lo que es su naturaleza perdida (recuérdese su crítica al naturalismo de Rousseau, por ejemplo, en *De la gramatología)*. Derrida retoma la reflexión de Heidegger sobre el perdido/olvidado origen del ser, que no puede recuperarse en el lenguaje, ya que éste consta de entes parciales y el ser promete la totalidad. Entre medias, Lacan intenta freudianizar a Heidegger (o al revés) y propone llamar falo a ese Significante de todo significante, que no es significado de ningún otro.

Este desencuentro de lo que decimos (sobre todo: lo que escribimos) consigo mismo ha permitido a Derrida acuñar sus categorías más felices: la *différance* o *diferancia,* la diseminación, la desconstrucción. Cuando intentamos descifrar un texto, en lugar de cerrarlo y hacerlo coincidir consigo mismo, de una vez para siempre, lo vamos abriendo, diseminando, haciéndolo cada vez menos parecido a él mismo, de manera que desarmamos su carpintería para comprobar si contiene los elementos que lo impugnan, que sirven para su (auto) crítica, para una suerte de diálogo interno en el cual participa el lector como un tercero en discordia.

Si el ser pudiera recuperar su origen, el sujeto su prehistoria y el lenguaje su naturaleza, pasaría todo lo contrario: todo sería significado absoluto, como una música de significantes que uniría lo separado y borraría la historia intermedia, por inservible y ambigua.

La lectura derridiana es ese merodeo del significado que no alcanza nunca su meta, porque es imposible y, en consecuencia, inefable. Por eso, porque no la alcanza, la desea y su trabajo es infinito. Al aproximar sus consideraciones sobre el don a su reflexión sobre el paralelo ficción narrativa/moneda falsa, Derrida, en rigor, está hablando del deseo, el deseo de dar algo imponderable y el deseo de hallar la verdadera y definitiva historia que evite toda ficción.

El don es tal en tanto se evade de la circularidad y la circulación propias del mercado, que tiene, obviamente, forma de círculo. Para que ello se dé y el don no se confunda con un contrato de donación, debe disimular su carácter de tal y olvidarse de sí mismo. No puede ser el dar un sujeto a otro, sino la dación de nadie a nadie, cuyo objeto es inabordable, carece de bordes, es desmesurado e indiscreto. El don, como el encuentro del deseo y su objeto definitivo, es imposible.

Esta imposibilidad torna falsa cualquier institucionalización social del don, como ocurre con el deseo y la hermenéutica. De ahí la crítica feroz y mortífera que Derrida propina a la fenomenología (antropológica o sociológica, tanto da) del don hecha en las clásicas páginas de Marcel Mauss. Y, paralelamente, el crédito que concede a las pesquisas de Emile Benveniste sobre la etimología ambivalente de la palabra *don* (dar y tomar, ofrecer una mercancía y entregar un veneno, *gift).*

Cuando se toma consciencia de que desear lo imposible es el meollo de la cultura, que somos locos en lo más radical de nuestra inútil búsqueda existencial, entonces surgen los discursos parciales, que la razón puede abordar y comparar entre sí, por medio de una Crítica de la Razón, pero siempre a sabiendas de que la totalidad (sumo bien, verdad, justicia, belleza) se le escapa.

Llevada al mundo de la lectura, esta construcción (o mejor dicho: desconstrucción) tropieza con que todo texto es ficticio en relación a una historia verdadera que nadie puede narrar, y que todo texto es, asimismo, secreto, portador de un hueco donde no se puede instalar ningún plexo de significados definitivos, veraces o auténticos. Todo texto se da a leer pero es radicalmente ilegible, lo cual no quiere decir que no existan lecturas autorizadas por la historia y que dejan, por seguir el vocabulario derridiano, huellas en el tiempo y en el texto mismo. Son créditos o creencias, saberes supuestos o suposiciones de saber con los cuales nos vamos apañando para convivir, que es de lo que se trata (bueno, también de morir). El deseo, el loco deseo, sigue insistiendo y nadie puede disuadirlo de que nunca llegará a apoderarse de lo que desea. No lo disuadimos: al revés, él nos persuade de la legitimidad, necesidad y hasta gozo de la búsqueda.

Derrida se detiene largamente en un cuento de Baudelaire, *La moneda falsa,* en el cual un hombre pudien-

te clasifica sus monedas y reserva las falsas para darlas de limosna. Ante todo el mundo queda como generoso en tanto se ignore el truco, que Baudelaire revela en el cuento. Mientras la falsedad de la moneda se tome por autenticidad, la entrega del artefacto será un don, un acto de amorosa caridad por el cual un sujeto da a otro lo que el otro le pide y el pedigüeño cree que el dador tiene lo que a él le falta. El deseo halla su objeto y éste revela la identidad del deseo. Es claro que esta verdad es resultado de una ficción y en este doble juego, Derrida halla uno de los dispositivos esenciales del arte contemporáneo.

En efecto, Baudelaire es uno de los fundadores de la elocución literaria que nos define, junto con Mallarmé (buscar la palabra absoluta en un sistema de relaciones entre palabras, algo inexistente) y el gran padre Edgar Poe, que en su *Carta robada* muestra cómo un relato puede funcionar si lo evidente no se ve (lección para tanto escribidor de tres al cuarto, hipnotizado por la belleza de lo obvio).

Podría pensarse que esta infinita persecución de lo inconseguible es un hallazgo romántico y que quizá remita a las reflexiones barrocas sobre lo infinitesimal. Vale, pero Baudelaire-Mallarmé-Poe las reformulan para nuestro tiempo y reformulan nuestro tiempo. Sus huellas no son confundibles con las barrocas ni las románticas.

Todo parte, en Derrida como en su maestro Heidegger, de una sospecha acerca de expresiones coloquiales y cotidianas: tener tiempo, darse tiempo, conceder tiempo. Justamente, el tiempo es lo que pertenece a todos y no puede darse ni tomarse, una inherencia del ser, que también es común e indivisible. Lo que podemos dar y tomar no es ser ni es tiempo, sino que es ente, cosa parcial, objeto bordeado de límites, algo medido porque mensurable. Pero esto no es el don, sino un contrato de entrega unilateral, sin precio de retorno. De algún modo, aceptar lo dado es destruir el don como tal don. La donación es lo contrario conceptual del don.

De muchas maneras, Derrida se confirma en estas conferencias donde la casuística le ocupa muchas páginas que, tal vez, podría haber concentrado al quitarles la oralidad y podándolas de reiteraciones didácticas. La desconstrucción, si no es un sistema, es un método. Y si no es una teoría, es un discurso del método, un hacer que siempre se vigila mientras va haciendo lo que hace, y deshaciendo lo que deshace. Destruir la circularidad para evitar cualquier ilusión de clausura y sistema, es lanzar las palabras a la infinita huella de la historia. Miguel de Molina, que acaso prescindía de Baudelaire, cantó mucho antes que Derrida a *la farsa monea/ que de mano en mano va/ y ninguno se la quea.*

Blas Matamoro

Crónica en el sur de una muerte anunciada*

Los años ochenta provocaron en la novela española un período de exaltación febril, tras la desconfianza ofrecida por el género en los setenta. Nuestros novelistas optaron, en algunos casos, por madurar en un oficio, tan arduo, antes de ofrecer a la letra impresa sus obras, una perspectiva al margen de los balbuceos noveles que hoy recorren los noventa. Tan es así, que una de las corrientes de las que sí podemos estar seguros ha venido ofreciendo sus

* *Francisco Rivero:* Los días del Sur; *Sevilla, Algaida, 1995; 317 págs.*

mejores resultados, ha sido la de aquellos que disfrutan con el gusto de contar, y en una línea, cuyo primer eslabón cronológico, se situaría en el largo proceso democrático y, con Eduardo Mendoza a la cabeza, o ese otro período de afianzamiento social y político en que han proliferado las obras de otros narradores como Luis Mateo Díez, el inicial Antonio Muñoz Molina como muestra reveladora de una narración de acontecimientos que enganchan al lector, una estrategia entre la invención y la memoria, como planteaba ya en su *Beatus Ille*, en ese espacio geográfico que bautizó con el nombre de Mágina; y una memoria como algo que hay que salvar e inventar reiteradamente, o el caso más reciente de Luis Landero, extremeño afincado en Madrid, que ha creado su obra, con vehementes reminiscencias de su tierra, y cuya estructura se completa con esos incidentes que sobresalen por su propia inventiva, por el desenfado de su prosa, por el sarcasmo y el humor que no resultan, en medida alguna, gratuitos y que se traducen en una actitud comprensiva e indulgente sobre la visión del ser humano. Si la obra de Landero resultó, en suma, madura, cuando apareció en el panorama editorial de finales de los ochenta, no menos podemos decir de la sorpresa que la editorial sevillana Algaida nos propone en estos días, un texto que aunque distanciado de aquel por la perspectiva de unos años, se inscribe en la convicción del relato bien construido; se trata de la novela *Los días del Sur* (1995), cuyo autor, Francisco Rivero, reincide en el gusto por contar en su sentido estricto; sevillano de Los Morales, como puede leerse en los breves créditos, se ha afanado en un primer libro pergeñado de sugestivos sentimientos y en torno a un argumento cuyo mejor complemento es su estilo mismo, ágil y brillante.

Si apuntábamos una desconfianza en el género narrativo de los setenta, no menos sorpresa causó la aplicación de un concepto nuevo al conjunto de obras publicadas por andaluces que empezaban a sonar en el panorama narrativo general, aunque en ningún caso se trataba de constatar un hecho desde el punto de vista formal, estructural o temático: el concepto *Nueva Narrativa Andaluza* no manifestaba entonces, abiertamente, el compromiso social de una Andalucía castigada, y tan sólo evidenciaba un esteticismo heredado de los grandes clásicos que habían configurado el panorama narrativo durante siglos; una reserva de valores que ofrecía una situación real y extrema de los conflictos cotidianos que se venían heredando de generación en generación, pero más que nada fue un hecho que aprovechó ciertos cauces editoriales para mostrar dentro del contexto de *boom*, otro concepto, esa *Nueva Narrativa Andaluza*, como un fenómeno que si, por cierto, existió se ha venido repitiendo desde mediada la década de los ochenta y que persiste en nuestros días.

La acción de *Los días del Sur* se sitúa en la imaginaria Matabueyes, y el punto de partida lo constituye el júbilo por la celebración de las elecciones municipales, la consecución última, por otra parte, de un largo proceso donde el delirio popular, colectivo y contagioso provocarán el sentido último del relato. Es la historia del viejo don Santito León y, también, el punto de partida de una memoria que se remonta a los días lejanos y hermosos del siglo XIX y los primeros de un XX que se aventuraba a los disloques del progreso y a las incertidumbres del porvenir. Matabueyes, entonces villorrio miserable, aislado y desconectado del resto de provincias del Sur, emergía cual el Macondo mágico y deseoso de recibir las maravillas del mundo: a este lejano punto, se cuenta, habían llegado sucesivamente cacharros de cocina, purgantes de alquimia, escopetas de pistón, escupideras de China, mejunjes milagrosos, plumas estilográficas, piedras de mechero y el prodigio de la luz. Y completando la lista, otra, la de toda una galería de personajes cuya mejor filiación se concreta en la saga León, entrevista a través de tres generaciones, aunque buena parte del relato se justifique en la depravada actuación de Luisito el de la Esclava, de cuyas perversidades se dan cuenta desde la misma edad escolar, recorren toda su adolescencia y continúan en una juventud militar que se concretan en una desaforada actuación durante la contienda civil, sembrando el pánico en toda la región. Ésta junto a otras pseudohistorias constituirá el factor dinamizador de *Los días del Sur*, otro retrato en sepia de los condicionamientos históricos y políticos de una situación española que se prolongaría por espacio de más de cuarenta años, y que llegó a provocar los enfrentamientos ideológicos de toda una sucesión de generaciones. Pero la historia de Luis Verdugo, es la de una muerte anunciada y la que provoca la justificación del grueso del relato, cuando por boca de la agorera Angustias la de los Gallos, ante el descarnado asesinato de su hijo Dieguito Trescalés y a la vista de la camioneta que se lo llevaba,

sentencia al sargento Verdugo: *Por culpa de la política, tú vas a matar a mi hijo, pero la política te matará a ti; permita Dios que te mueras rabiando, solo y sin luz.* El resto del relato se convertirá en la larga tregua de la maldición; cuarenta años vivirá confiado el militar, pensando en que el tiempo borraría las huellas de sus desmanes, se instalará en Matabueyes y se incorporará a la vida de los ilustres y señoritos de la población.

Una prolija y extensa cantidad de páginas acompañan al relato posterior que trata, junto a la exhaustividad, de reproducir la mejor prosa de la tradición española, esa que se inscribe en el estilo de Valera o Galdós, el tremendismo valleinclanesco o la mejor perspectiva acrónica mágica de la vida de algunos personajes, cuando van adquiriendo relevancia a medida que avanza el relato, caso de Manuel Preciso, el científico marquesiano, que llega a instalar su propio laboratorio experimental en la buhardilla de la fonda y donde sucesivamente ha ido acumulando cosas tales como, un telescopio de manivela para escrutar las noches del firmamento, una palangana de cobre que utilizaba como pluviómetro en los días de lluvia, un cepo con dientes de sierra para cazar tejones, un infiernillo portátil con mecha de colores, un carburador oxidado de cuatro tiempos, agujas hipodérmicas para vacunar borricos, más de siete despertadores, un aluvión de botellas enanas, herramientas de latero, probetas, tubos de ensayo y jarrones de alquimista, una variedad instrumental que se refuerza con la vigencia de un léxico tradicional y rico de una desmesurada y detallada adjetivación, palabras, en suma, que asombran y estremecen por su sonoridad, todo anotado para dar cuenta de la construcción del primer invento, su famosa «bomba antipájaros de fabricación casera». La razón del personaje, servir de enlace entre el inicio y el final del relato porque será él, *culto de batiburrillo*, a quien no se le escapaba un detalle, el encargado de facilitar toda clase de informes a la población y sobre todo a su compadre don Santito cuando en las últimas páginas de la novela se cumpla, definitivamente, la maldición.

La vida de don Santito se complica cuando el sargento Luis Verdugo se decide, frisando la edad de los solteros cuéscaros, casarse y repara en la segunda generación del indiano, Virtudes, retratada como hembra varona, corpulenta, enmorrillada, cuya única virtud era ser la hija única de don Santito León a la vista de Luis Verdugo. Una vez casados, tras unos meses de noviazgo empalagoso, ambos empezaron a escribir la historia dislocada de los truenos matrimoniales, porque desde el principio saltó a la vista que Luisito tan sólo ambicionaba ser dueño de la fortuna de su mujer.

A estas alturas del relato, dejando atrás un argumento tan violento como trepidante, lo que puede decirse del mismo es que éste ya no se lee, únicamente, por el interés que pueda suscitar en sí la historia, de extraordinaria amenidad, sembrada de imágenes estremecedoras, sino por el placer que ha ido adquiriendo el tono narrativo, remanso de amabilidad, simpatía o complicidad que el lector adquiere con sus principales personajes, que no dejan de interesarnos porque es la suya una historia tan triste como regocijante, de sabor clásico que sólo puede vituperarse por la extensión de algunas prolijidades innecesarias.

Un nuevo personaje decidirá la continuación de la saga familiar: la bendición del matrimonio con una niña, Laura, que a mucha gente dio la impresión de que el sargento y su mujer se habían limitado a traerla al mundo para olvidarse pronto de ella; aunque fueron las criadas y don Santito, el abuelo, quien se encargó, exclusivamente, de enseñarla a soñar, de contarle cuentos, hermosas leyendas del Sur que habían ido transmitiéndose de boca en boca, algo que iba a convertir a Laura en una niña soñadora, sensitiva, de enormes ojos espirituales; la proyección de una infancia deslumbrada por los relatos maravillosos del abuelo que pronto sería abortada por la exigencia paterna de inducirla a la realidad de historias llenas de espanto y su posterior animadversión a que siguiera en la casa, tras un suceso banal que calificaría a la niña de libertaria. Se decidió su internamiento en un colegio de San José de los Truenos, a la sazón un edificio enorme, grandioso y fortificado como un castillo feudal, donde estuvo la niña diez años de auténtica pesadilla que se concretaban en un ir y venir de clase al oratorio y del oratorio a clase. Cuando abandonó, definitivamente, el colegio, su madre esperaba encontrarse una señorita de pitiminí, alguien a quien había que casar con un joven del lugar, de buena familia. Pero nada más lejos de esto: la joven se encaminó a la capital y allí se dedicó en cuerpo y alma al amor y a la pintura, al mismo tiempo que se aficionaba a la política, tanto que desde la izquierda más

libertaria la convencieron para que se afiliara al Partido Comunista de reciente legalización. La secuela nostálgica anunciada desde las primeras páginas de la novela se complementa en este *altergo* del Luisito fascistón en la figura de su propia hija, contestataria y procomunista.

Los recelos y desconfianza de don Santito León habían llevado al indiano a desconfiar de su yerno, alguien a quien sabiéndolo hombre sin escrúpulos había mantenido alejado durante tantos años; la edad y una enfermedad repentina le brindarán la ocasión al sargento de alcanzar lo que llevaba esperando tanto tiempo: la suerte de que su suegro pronto entregara su alma a Dios y testara a favor de su única hija. Las últimas cien páginas no hacen sino alargar una agonía mezclada coin los sucesos políticos que justifican todo el proceso: un cambio vislumbrado por el Sindicato de los Trabajadores de la Tierra y la misma nieta del protagonista que acude a estar sus últimas horas con el abuelo y a convertirse en apoyo solidario con la causa social.

Buena parte de los personajes secundarios tan pintorescos como tronados muchos de ellos, aunque dotados de una humanidad poco habitual, imprimen el carácter de colectividad a una novela que durante tantas páginas ha sido orquestada en función de una única historia y que confiere esa conclusión final de tres dimensiones que puede verse en el relato, la profunda unidad de tiempo, la anchura del espacio esgrimido y la intensidad de las pasiones narradas que actúan de una manera concertada.

La llegada de Laura significará, finalmente, el reencuentro con un pasado y la garantía de continuación de un futuro, como queda apuntado por el pernicioso padre José Salomón; la joven apareció un lunes cárdeno y tan sólo Manuel Preciso estaba presente; cuando la descubrió en el otro andén de la vieja estación, el científico la llamó, la abrazó y le aseguró que su abuelo la estaba esperando; que su padre estaba convencido de que iba a ganar las elecciones, de que aunque las ganara no iba a ser el alcalde de Matabueyes porque la maldición de Angustias la de los Gallos se iba, definitivamente, a cumplir. El resto de páginas de *Los días del Sur* no hacen sino constatar la visión última del escritor Francisco Rivero que desde el inicio de su novela ha querido poner de manifiesto un tipo de relato de ambiente rural hoy casi desaparecido, el retrato de una sociedad que ha seguido alimentando durante años rencores históricos, esa sociedad vinculada por señoritos de café y sostenida por otra reprensión eclesiástica, frente a la miseria y lucha por la tierra, las hambrunas de un Sur tipificado, todo envuelto, literariamente, en una maldición gitana que justifica el fin último y la insondable perversidad en que se ha visto sumergida la región hasta la celebración de las elecciones y el triunfo popular para configurar así un argumento que se debate entre lo lúdico y lo dramático, sobresaliendo esto último en una tierra que cree ya perdida y olvidada una memoria, que se sustenta en los grandes temas a que recurre el autor para contar su historia: primero, el imaginario para recrear el mundo en torno a Matabueyes, la tierra, las gentes, el ambiente, y segundo, la referencia al pasado, incluida la guerra civil y la larga época franquista, hasta desembocar en la fría perspectiva de la distancia y llegar a los días del presente, donde la ironía y el escepticismo se mantienen hasta el día de las elecciones y sólo se disipan cuando se cumple la consumación de la maldición.

Pedro M. Domene

El desasimiento de la voluntad*

De un tiempo a esta parte, sobre todo en los últimos diez años, la obra de Heidegger ha tomado una rele-

* *Hugo Mújica,* La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger. *Trotta, Madrid 1995,197 págs.*

vancia innegable convirtiéndose en punto de referencia esencial. El pensamiento hermenéutico, deconstructivo, y algunos enclaves de la posmodernidad, ciertamente oportunistas y poco «obedientes» con el mensaje más singular del pensamiento heideggeriano, encuentran su foco de irradiación en aquel controvertido hombre de la Selva Negra. Se habla incluso de una izquierda y una derecha heideggerianas, pero ni voy a entrar en esa discusión ideológica, ni el libro que nos ocupa se presta a ello (más aún cuando actualmente ya no se sabe a ciencia cierta qué es eso de la derecha y la izquierda, qué las diferencia).

Sí quiero decir, sin embargo, que el arduo como difícil pensamiento de este filósofo, a veces oscuro —de tanta luz—, se ha hecho en ocasiones aún más inaccesible, más selva y más negro, debido precisamente a la labor de muchos de sus exégetas y epígonos. No vamos a mencionar aquí los casos en los que el alemán de Heidegger se ha vertido al *alemaño,* desoyendo sus advertencias pedagógicas (el aprendizaje en el pensar), produciendo una cantidad de extrañas palabras para las que hubiera bastado —en una lengua como la nuestra, eminentemente intuitiva— una simple metáfora (así no han conseguido otra cosa que calcular lo indecible en vez de indicarlo).

A Hugo Mújica le tenemos que agradecer, precisamente, el haber sido capaz de hacer claro lo oscuro (sin recurrir a virguerías lingüísticas), mostrando una voluntad pedagógica verdaderamente encomiable. *La palabra inicial* es una obra de tan simple estructura y pautado discurso, que puede ser considerada como un espléndido método de iniciación, ora pedagógico ora espiritual (incluso si no estuviera al fondo el referente heideggeriano). Para ello, creo que el autor ha sabido conectar e hilvanar secuencialmente aquel pensar heideggeriano —el conocido, sin total acuerdo entre los expertos, como el segundo Heidegger— donde la meditación alcanza sus cotas más altas y sugerentes. Dicho empeño, expuesto a través de un estilo meticuloso, rico y casi aforístico, tiene la virtud de esclarecer los términos e imágenes (capítulos 1 y 2) más evanescentes de la apertura heideggeriana hacia la mística. Porque el libro nos presenta y nos quiere proponer la lectura de un Heidegger eminentemente místico (la detención en Eckhart y Angelus Silesius —pp. 157-188— es muy significativa al respecto), convencido de que la originariedad radical del poeta es la «actitud» más auténtica y consecuente con el misterio.

La cita de Paul Ricoeur sobre el mito, con la que se inicia la andanza del esfuerzo sintético de Hugo Mújica, es una verdadera declaración de principios, pues el poso mítico sobre el que pende el sentido es la relación básica a partir de la cual el autor «lee» los textos del maestro de Freiburg. Así pues, la tesis es clara: la fuerza del fundamento y su constante vigencia radica en el mito, en la duración que éste da a «algo» que no debe olvidarse porque es la travesía dinámica, activa, capaz de hacer posible la existencia. De este modo, el mito resulta del esfuerzo para que todo tenga un orden, se lo descubra. La certidumbre de que lo visto siga viéndose. Lo necesario. Establece la ley prístina, no escrita, frente al resto de «costumbres» parciales, que sólo pueden ser asumidas en el interior de un espacio más amplio. Se trata del referente principal de todas las referencias: el mito de «lo Sagrado». Eso desconocido, vivo al otro lado; en el descenso a la banalidad del «yo» y su voluntad, pero que el mito trata de buscar, de hacerlo búsqueda. Olvido del «ego», que es la pedagogía enarbolada por el autor del libro. Justo la experiencia de nuestra ignorancia *(ir a Dios sin Dios),* el mito reconoce que el ser no es nuestro sino gratuidad, gracia (aunque a veces digamos ¡maldita la gracia!). Por ello, la obra nos sugiere bien a las claras que lo mítico es el anuncio de una tarea abierta, dispuesta constantemente a dar un rumbo a lo que no lo tiene, esto es, hacer del hombre el oficio de un arriesgado cartógrafo. Pienso que éste ha sido el reto asumido por Mújica, la carta que sigue el libro en su navegación espiritual.

El recorrido iniciático se desenvuelve —en una síntesis acertada del «Giro» heideggeriano— en cuatro etapas: Umbral, Salto, Abismo y Celebración. En Umbral accedemos a la exposición de los puntos cardinales del pensar de Heidegger, ahí se acotan y explican sin esoterismos la significación de términos difíciles con una agilidad y soltura realmente logradas. También trata de forma precisa la íntima y comprometida relación de su obra con el mito y la poesía (el Heidegger más lanzado a las inspiraciones presocráticas). Salto y Abismo es la explicitación contundente de la cercanía entre ambos.

Por último, Celebración acoge sus nupcias dando lugar al nuevo horizonte que se despliega en el regazo de su re-unión: *el espacio ontológico donde el poeta puede darle [al ser] voz.*

En palabras de Mújica, la metáfora que podría resumir el intento del libro, y el sendero de Heidegger, es ésta: *pedagogía de la pasividad.* Cualquiera que se haya acercado con cierto interés al pensamiento del discípulo aventajado de Husserl, entenderá el alcance y el hondo calado de esta expresión (en ella resuenan nombres como los de Parménides, Eckhart, Silesius, San Juan, Hölderlin o los más expresionistas como Stefan George, R.M. Rilke y Georg Trakl). Pedagogía inspirada en el Poeta, no en cualquier poeta sino en aquel cuya actitud es *Lichtung,* alma abierta al abismo del misterio, el desocultarse de lo oculto en tanto que reconocimiento, es decir, ni esto ni aquello, los entes, las cosas, sino su fondo inescrutable. Límite contra el que declina la voluntad de poder y, por tanto, su cálculo implícito. Hugo Mújica ha sabido ver, a mi parecer, esa relación esencial entre disposición poética hacia el misterio, siendo capaz de expresar aquellas ideas heideggerianas de difícil ingestión. Así ocurre con la metáfora del «olvido del ser», uno de los retos más sesudos para los intérpretes (en cuanto a su verdadero alcance), que el autor ejemplifica y acota con esta sencillez: *El ser, es cierto, se manifestaba ocultándose pero su ocultarse era asombro y no olvido: era su misterio, no su vacío* (p. 19). Se trata claramente de la diferencia entre lo dado y el olvido de esa donación para el acontecimiento de la voluntad, cuya última experiencia reside en la abolición del desasimiento.

A partir de este punto, el libro se centra básicamente en la cuestión del lenguaje. Y aquí observamos cómo se prodiga nuestro autor en su glosa al seguidor de Hölderlin[1]. El elemento pedagógico que interesa a Mújica destaca de forma obvia, o así lo manifiesta al menos su interés, no apartándose en ningún momento de las indicaciones de Heidegger.

La figura del poeta cobra una fuerza monumental y arquetípica (el místico de la *poiesis).* Es el «maestro» por excelencia, para chasco de Platón. El desapegado que triunfa sobre la finitud celebrándola, no doliéndose (himno frente a elegía, juego frente a angustia, extroversión frente a introversión). Un decir, el suyo, sostenido por la gratuidad pura (fuente de inspiración de los pasajes más densos del libro), en tanto que «habla» ejemplar y testimonial del asombro y el misterio. Desde esta instancia toda obra original es desvelamiento, nunca violación, no querer decir, sino dejar hablar, aparecer, volver al cauce donde el hombre abraza su tarea. Nuevo inicio que despliega el poeta transformando al «fue» en «sido», lo latente en sordina que se hace eterna. Por ello, el poeta es el que despliega constantemente la posibilidad de lo nuevo, un tiempo nuevo y su presencia. En consecuencia, Múgica propone a un Heidegger no sólo impulsor del mito sino de su sentido más profundo: la vuelta a lo Sagrado, a su aparecer y, con ello, la permanencia.

Este hombre nunca dice lo que quiere sino lo que puede. Pero, entonces, el poeta es siempre el mismo, el singular de los singulares, carece de nombre propio, de firma, pues ésta vendría a ser como las diferentes épocas de Lo Mismo. Un heraldo de lo que nunca es suyo, Bautista de la eternidad abierta del misterio. Ésta es, pensamos, la lectura que se desprende de la exposición de Mújica. Cada poeta que oye, que es puro oído, afirma una perenne comunidad esforzada por re-instalar al lenguaje en su tarea prístina. Libros y bibliotecas, expansión y límite a la vez de una única y elemental Alejandría esotérica. Monumento del recuerdo/celebración como símbolo abierto, contemplado desde la recepción. Poetas referentes, y oferentes, advirtiéndonos del «momento único».

Necesitaríamos más espacio para precisar la actualidad y el alcance de esta obra de Hugo Mújica. Sin embargo, sólo nos hemos detenido en lo esencial, en las oportunidades que proporciona al neófito como al especialista. Una obra que deberían leer algunos poetas para conocer, siquiera remotamente, la distancia que media entre lo que hoy se llama poesía y antes se llamaba *poíesis*. Creación y creatura.

José Ordóñez García

[1] *En este sentido echo de menos alguna referencia crítica a la lectura heideggeriana de Hölderlin, por ejemplo la realizada por Paul de Man en «Heidegger y las exégesis de Hölderlin». Artículo aparecido originariamente en francés* (Critique, *11, París 1955, pp. 800-819) y traducido posteriormente al español en una obra más extensa* (Visión y ceguera. *Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1ª edic. en español Puerto Rico 1991)*

Dos relatos sobre Eva Perón*

No me lloren, crezcan
(*mensaje* de Carlos Gardel a los argentinos, desde un grafito en una pared de Buenos Aires)[1]

Eva Perón ha retornado una vez más, como pasa siempre con los héroes. No sólo la industria cinematográfica, sino también la literatura la ha recobrado. No sin problemas se rueda hoy en la Argentina la versión de la famosa ópera que retratará a la segunda esposa del general Perón. Una parlamentaria peronista quiere declarar personas no gratas a los integrantes del equipo de filmación y varios grupos de ese partido fueron a recibir a la protagonista al aeropuerto de Buenos Aires para hacerle saber sus argumentos contrarios a la película. Hasta el presidente de la República se ha pronunciado contra el filme y ha ordenado producir otra película, argentina sí, que reproduzca la-auténtica-verdad-de-los-hechos.

Pero lo que nos ocupa aquí es el retorno en su faz literaria. Dos trabajos de ficción, *La pasión según Eva*, de Abel Posse, y *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, han visto la luz en 1995, lo mismo que una biografía escrita por Alicia Dujovne Ortiz.

¿Cómo se habla de Eva Perón en la Argentina a más de cuarenta años de su muerte? No se trata aquí de relevar la valoración que de nuestro personaje se realiza, sino más bien de palpar el tono, el modo de decir con el que se lo aborda.

Posse se centra en la vida de Eva Perón, reconstruida a partir de pequeñas escenas que el autor nos trae en boca de distintos protagonistas (amigos, familiares, políticos y la propia Eva Perón. Por sí misma, y también debido a la distancia que establece respecto del personaje, esa variedad de voces parece *a priori* un recurso formal capaz de generar un tono laico. Esa expectativa permite al autor denominar a su trabajo «novela coral». Pero el coro se compone de diversos registros de voz y la novela de Posse es un monólogo a varias voces. En este sentido, el relato realiza las intenciones del autor cuando afirma buscar «las más variadas versiones sobre Eva Perón. De los muchos que la admiraron y de los *pocos* que la odiaron»[2]. En efecto, si el interés del autor es mostrar a una Eva Perón indiscutida salvo por unos pocos, lo logra de largo. Ahora bien, si el panorama de las opiniones sobre nuestro personaje fue realmente tal, no se entiende qué necesidad habría de reflexionar sobre Eva Perón «por encima de los mezquinos odios o sometimientos que suele despertar la política»[3]. ¿Qué odios? Los de unos pocos, los de la política. En fin, los de la oligarquía vacuna... Ajá.

El libro de Posse se planta en el mito como si de la elección de un género literario se tratara. Es detallista: no priva al lector de ninguno de los tópicos con los que la izquierda peronista se reinventó en los años sesenta-setenta a Eva Perón. La única variación, eso sí, resulta toda una concesión por parte del autor a los tiempos democráticos en que vive la Argentina. En efecto, ya no se trata de hacer de Eva Perón una figura nacional por medio de la exclusión de los opositores del colectivo de los argentinos, como hizo el peronismo en la época de Eva Perón. Ahora el paso del tiempo es el que debe operar sobre nuestra protagonista como dulcificación de aquella enconada disputa en torno a su figura, a fin de atribuir tal pugna a míseros intereses partidarios y no a una división de valores en la sociedad civil acerca del modo de ejercer el poder y de hacer política del peronismo. El efecto de la operación permanece intacto: si nos despojamos de las innecesarias gafas políticas, la unanimidad en torno al personaje surge por sí misma.

* *Martínez, Tomás Eloy:* Santa Evita, *Buenos Aires, Planeta, 1995 (hay edición española: Barcelona, Seix Barral, 1995). Posse, Abel:* La pasión según Eva, *Planeta, Barcelona, 1995.*
[1] *Claudia Kozak, Floyd Itsvan y Gustavo Bombini:* Las paredes limpias no dicen nada, *Buenos Aires, Libros del Quirquincho.*
[2] La pasión según Eva, *Buenos Aires, 1995; p. 349. La cursiva me pertenece (J.F.).*
[3] Idem.

En la galería de Posse, la única voz disidente respecto de la elegía a Eva Perón que entona su libro es la de... un militar protagonista del golpe que derrocara a Perón en 1955. Pero también nos obsequia el autor algunos toques del venerable buen tino que el peronismo desplegó para con sus opositores. Escribe Posse, por ejemplo: «(...) como siempre, los pobres radicales con sus trajecitos arrugados, de horteras con ideales»[4]. O también: «Los mismos radicales (...) mandaron como fiscal a un joven intelectual, piloso y resentido, que después de esos diez minutos sosteniendo la urna electoral, escribiría un sesudo elenco de tesis explicando la naturaleza humana y política de Eva Perón»[5]. Aunque bien es posible que nos encontremos ante un diestro análisis semiológico de clase, una síntesis barthesiano-marxiana mediante la cual el autor nos ilustre sobre el perfil sociológico de los sectores opositores al peronismo.

Asimismo, el profundo interés de Posse por la historia argentina le posibilita formular caracterizaciones como la siguiente: «Hasta entonces [hasta el peronismo] el feminismo era un justificativo para la actividad cultural de clubes de mujeres»[6].

Es de lamentar que Posse no agregue nada a las contradicciones del ala izquierda peronista. Es que también nuestro autor quiere hacer de un personaje político al cual ensalza por su condición de luchador, una figura indiscutida para toda la sociedad. Eva Perón es elevada por su lucha, pero a la hora de evaluarla se la coloca por encima de toda disputa.

Del mismo modo, la edificación del mito de Eva Perón como líder poco menos que de clase, se basa más en su figura privada que en su rol político. Esto es, su papel político está hecho con elementos no políticos. En primer lugar, el encandilamiento por su carácter, por su *santa indignación,* por su *noble impulsividad,* por su —en fin— arbitrariedad. En segundo lugar, su infancia, su condición de hija no reconocida por su padre y su llegada a Buenos Aires como una joven de provincias. Lo subjetivo se constituye en coartada de lo político; la biografía no formará parte del contexto de la acción, sino que ocupa toda la escena, es la política misma, porque en este pensamiento la política como lugar institucional, como encuentro de fuerzas y voluntades sociales, no tiene sitio. Por eso, incluso la negatividad de algunos rasgos de carácter del personaje queda relevada de toda crítica, pues su (presunta) autenticidad siempre valdrá más que el (presunto) artificio que la política impone a sus actores. El autoritarismo deja de ser un rasgo de conservadurismo, para devenir una prueba del apego a unos valores, del deseo de realizarlos.

La falta de distancia respecto de su objeto funde el discurso de *La pasión según Eva* con el de su personaje. El narrador es el eco del convencimiento que todo líder posee acerca de su imprescindibilidad histórica. En este sentido, paradójicamente, sí constituye un retrato de Eva Perón. La carencia de una mínima perspectiva recrea la lógica de la personalización de la política practicada por los líderes peronistas, la cual aumentaba por un lado la precariedad de las políticas que llevaban a cabo, y por otro intensificaba la percepción por parte de la sociedad de la necesidad de la presencia de los líderes para desarrollar la política correspondiente. La falta de institucionalización de esas políticas, así como la inexistente autonomía de los sectores que la apoyaban, elementos ambos minusvalorados por el peronismo en tanto eran subordinados a la figura de sus conductores, otorgaron al proyecto en cuanto tal, al fin, sólo debilidad.

Santa Evita, la novela de Tomás Eloy Martínez, es la historia del cadáver de Eva Perón. El cadáver de Eva Perón vivió más que ella misma: su cuerpo muerto la sobrevive y a la vez mantiene la vida pública de Eva Perón.

La presencia política de la segunda esposa del general Perón en la historia argentina se reduce a no más de ocho años, desde el momento en que conoce a su futuro marido (1944), hasta su muerte (1952). La historia de su cadáver comienza en las horas posteriores a su deceso, cuando es convertido en estatua vía embalsamamiento, y termina en 1972, cuando le es restituido al general

[4] Op. cit., *p. 210.*

[5] Op. cit., *p. 264. El relato refiere al escritor, ensayista y profesor universitario argentino David Viñas que, en 1951, siendo muy joven, debió llevar la urna electoral al hospital donde estaba internada —víctima del cáncer que acabaría con su vida— Eva Perón, para que ésta pudiera emitir su voto. Viñas era entonces miembro del opositor partido radical.*

[6] Op. cit., *p. 261.*

Perón en Madrid. Entre 1952 y 1955, año del derrocamiento del peronismo, Eva Perón permanece embalsamada en la sede de la Confederación General del Trabajo (CGT) en una suerte de velatorio sin fin. El peronismo, en sus horas más bajas por el agravamiento del enfrentamiento con la oposición, comenzaba a vivir de sus propios signos. La efigie de Eva Perón *era* el peronismo, no el gobierno del general Perón. Tras el golpe de septiembre de 1955, la primera tarea de los militares es retirar el cadáver de la CGT y encontrarle un sitio que no se transformara en lugar de procesión de los adherentes y simpatizantes peronistas. Los militares deben esconder ese cadáver robado. Esa historia es la que reconstruyó mediante investigaciones el autor de la novela, y sólo cabe decir que es tan real como fantástica, esto último en sentido literario.

El viaje del cadáver de Eva Perón es el del peronismo. Es la historia de cómo sus secuestradores, sus enemigos políticos, intentando enterrarlo, acaban al fin enamorándose de él. Los años del secuestro del cadáver de Eva Perón (1955-1972) son los del exilio del general Perón, los de proscripción de su movimiento (salvo breves lapsos, en los cuales no obstante el propio Perón permanecía proscripto). En ese tiempo, así como los secuestradores no encuentran un lugar para el cadáver de Eva Perón, la Argentina no encontrará un sitio para el peronismo. Y mientras no sabe dónde ponerlo, como los militares con el cadáver, es ganada por la fascinación. Son los años de radicalización de la clase media, que había sido el sostén principal de la oposición al peronismo clásico. Las generaciones jóvenes de pequeños burgueses, al calor de la revolución cubana y de los movimientos de liberación nacional (Argelia, Vietnam), optan en buena medida por la guerrilla. La Argentina vive épocas de inestabilidad política y la democracia no logra afianzarse. El peronismo crece gracias a su exterioridad respecto de la vida política, y el exilio de Perón en Madrid comienza a ser la preparación del retorno al poder.

La imagen del peronismo es reconstruida, reinventada por esas clases medias que comienzan a sumársele. Si antes había sido, y para ellas antes que para nadie, un protofascismo, ahora su historia era reinterpretada, también sólo a sus ojos, en clave de un socialismo nacional antiimperialista. Eva Perón, que entonces viajaba de lugar en lugar en manos de sus secuestradores, cobraba vida en esa reinvención y entonces resultó que había sido la protagonista nada menos que de una supuesta ala izquierda revolucionaria, incluso frenada a veces por el propio Perón. Todo estaba listo: el lugar buscado para ese cuerpo incómodo sería el imaginario de sus ex enemigos.

Tomás Eloy Martínez recrea el clima embriagante que rodeó a la figura de Eva Perón. El relato navega bien en ese terreno cuya única ley es lo excepcional. Ese suelo fue el de la vida política argentina por muchos años, hasta que la hecatombe sucedió y devolvió a la sociedad la melancolía por lo ordinario. La excepcionalidad había sido vivida como rasgo de originalidad, cuando era apenas un gesto del fracaso. Se era excepcional porque no se podía, no porque no se *quería*, ser ordinario, común, regular. Lo que parece regular sí es fruto de una imperceptible y gigantesca suma de detalles históricos, y la Argentina estaba en la prehistoria de esa vida. La ambivalencia personal y social, íntima y colectiva, en la que la Argentina vivió durante mucho tiempo y sigue aún hoy viviendo, es retratada sensiblemente por Tomás Eloy Martínez. Porque estamos también ante una autobiografía. Tal vez ningún relato de esos años pueda no serlo, dado que la política no tenía lugar y entonces todas las vidas estaban a su merced. Es lo que acabó sucediendo, si bien se mira. La novela tiene, en este sentido, algunos trazos que recuerdan la novela existencialista o la novela histórica. La lucha íntima contra sí mismo sobre el fondo de esa caprichosa facilidad con que la angustia y la frustración dan paso a la euforia y a la omnipotencia, tan representativa de los caracteres políticos de una sociedad donde reina lo excepcional, la falta de apego a la norma, la imprevisibilidad, la confusión entre lo público y lo privado, el solapamiento de las distintas esferas de acción, Tomás Eloy Martínez parece cargársela al hombro en un intento de expiación que es también un ejercicio de explicación.

Santa Evita no mitifica porque sabe que está dentro del mito. Aprovecha la pura necesidad: como el narrador está atrapado en el tejido histórico de ese mito, se hace con esas armas para recrear su clima. El viaje por esta ensoñación es circular, pero el relato sueña des-

pierto. Por eso acaba siendo posible una narración transparente en medio de un rito vaporoso y expresionista. Éste es su valor, aunque también su límite. Pues de algún modo queda una estela de inefabilidad en torno al objeto narrado. Ese halo inefable que rodea al peronismo lo viste y por eso lo cubre: supone en buena medida dar el primer paso hacia la transformación de sus caracteres en algo siempre al fin imposible de evaluar en términos de una racionalidad política más o menos convenida. Es entonces el retorno del misterio, de lo insondable, de lo excepcional.

Javier Franzé

Pícaros y mercaderes*

A lo largo de este siglo han sido múltiples y variadas las perspectivas ideológicas que han condicionado y sesgado nuestra percepción y lectura de los textos producidos y difundidos en la que se ha llamado por igual «época áurea» y «edad conflictiva» de nuestras letras y de nuestra historia. En el caso español, esta dialéctica, cuando no franca y abierta polémica, se ha presentado como la conclusión inevitable de un enfrentamiento de centurias entre opuestas visiones de España y su realidad histórica. En medio de este caleidoscopio de interpretaciones políticas y religiosas, de variaciones metodológicas y de deslices hermenéuticos, hay que saludar como una buena medida de higiene la lectura que, sin prejuicios ni *a prioris*, se apoya en el dato y, singularmente, en la rigurosa y exhaustiva recuperación de los textos, pues éstos son, en definitiva, el soporte y la plasmación de toda realidad mental, ideológica e histórica. Y este saludo debe hacerse extensivo a las iniciativas que recuperan dichas propuestas y las extienden al más amplio ámbito en el que pueden fructificar: el de las aulas universitarias.

Éste es el caso de la reciente traducción castellana —pulcramente realizada por J.M. Azpitarte Almagro— de la obra de Cavillac *Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache» (1599-1604)*, publicada inicialmente en 1983 por el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberamericanos de la Universidad de Burdeos III, institución en la que, bajo la égida señera de maestros como François López y Maxime Chevalier, se concentra una de las líneas más rigurosas y fructíferas del hispanismo francés. Allí, con una enriquecedora complementariedad mental y metodológica, se desarrollan unos estudios en los que se funden y se potencian mutuamente las disciplinas historiográficas y las estrictamente literarias, poniendo palmariamente de manifiesto la indisolubilidad del texto y su contexto histórico.

Buena prueba de ello es este trabajo ya clásico de Cavillac, imprescindible en cualquier debate científico sobre la obra de Mateo Alemán, pero que, por mor del retroceso entre nuestros estudiantes de la lengua francesa en favor de la nueva lengua del imperio, no era accesible en su integridad al público amplio que ha de hallar en el texto, al tiempo que una rigurosa y renovadora lectura de una obra capital en la narrativa española y europea, un irrecusable modelo metodológico, pleno de viva erudición y sabio manejo crítico de unos textos poco frecuentados, pero imprescindibles para un conocimiento fiel del marco conceptual en el que la obra fue escrita y leída por sus contemporáneos.

Desde los Padres de la Iglesia revisados por los autores humanistas, a las obras contemporáneas de Alemán fronteristas con la literatura de arbitristas, un amplio *corpus* de tratados y otras formas discursivas del pensamiento teológico y crítico, es revisado por Cavillac para

* *Michel Cavillac,* Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache», *Universidad de Granada/Universidad de Almería, 1994.*

establecer su línea de contacto y continuidad de pensamiento, que conforma el sustrato mental sobre el que se construye el edificio narrativo e ideológico de Mateo Alemán en su novela, pero también en el resto de sus escritos, desde las cartas privadas a Cristóbal de Herrera a la *Ortografía castellana* o la *Vida de San Antonio de Padua.* Todas ellas son minuciosamente leídas por el investigador para dejar de lado todos los prejuicios e *idées reçues* sobre la época y el autor e inscribir de lleno su obra en las corrientes más centrales y profundas del pensamiento reformista que aflora con fuerza singular en las últimas décadas del reinado de Felipe II. En ellas se entrecruzan, como Cavillac pone magistralmente de relieve, los vectores religiosos, sociales, económicos y políticos, culminando en la fusión que la vida del Pícaro hace del *homo religiosus* y el *homo oeconomicus* a partir de la vinculación entre las teorías de raíz agustiniana sobre el pecado y el libre albedrío y las teorías paulinas y erasmistas sobre la reforma social, singularmente emparentadas en el pensamiento crítico sobre el pauperismo, punto de encuentro de la caridad cristiana y la reforma de la sociedad en torno al tema central del trabajo productivo.

Siguiendo el proceso de estos discursos, Cavillac pone de manifiesto su profunda imbricación y la diversidad de matices que enriquecen esta confluencia de tradiciones, para subrayar con ello vetas de modernidad insospechadas o, cuando menos, ocultadas y preteridas en un pensamiento español del siglo XVI que aparece ahora mucho menos monolítico y uniforme que como ha sido presentado en estereotipos de continuada y desafortunada vigencia. Otra virtud tiene este fino y documentado análisis: la de romper la esterilizante dialéctica entre la ortodoxia sin fisuras y la marginalidad de una heterodoxia que tendía irrefrenablemente a vincularse al componente judaico de nuestra cultura, dicotomía desde la que se han congelado muchos estudios de mentalidades y, singularmente, del discurso literario, en forma de opciones encontradas, sin facetas ni gradaciones. Justamente, el estudio de Cavillac pone de manifiesto que toda la carga crítica inserta en el *Guzmán* se mantiene dentro de la más estricta ortodoxia religiosa, cristiana y aun tridentina, ideológica y política, de la España de Felipe II, sobre todo de aquella vertiente de la ortodoxia más dinámica, abierta y proyectada al futuro, al tiempo que más coincidente —y aun adelantada— con el pensamiento y la acción política de la Europa contemporánea.

Más allá de las tesis tradicionales sobre el carácter converso de la obra —apoyados historicistamente en la propia genealogía judaica del autor— y las generalizadoras apelaciones al sustrato erasmista, la obra trasparenta detrás de la *Atalaya de la vida humana* un denso y complejo universo burgués, proyectado en clave reformista y en una activa actitud de incidencia en la vida española, para proyectar su noción del «hombre perfecto» en la lectura democratizante de la doctrina del «cuerpo místico», en la que el organicismo que marcaba la lectura aristocratizante y feudalista de este concepto, es sustituida por un igualitarismo de raíz cristiana, asentado en los textos de San Pablo, San Agustín y la doctrina de la salvación de la patrística. Con exhaustiva atención a las variadas modulaciones de este discurso, contrastado con el devenir histórico de unos hechos socioeconómicos que marcaron el XVI español, quedan de manifiesto las vinculaciones entre los debates teológicos y los políticos. En ellos se subraya el auge del principio de razón, trabajo y voluntad, opuesto al determinismo considerado como imperante y constitutivo de la mentalidad postridentina, la cual, con coincidencias con la protestante —sobre todo de calvinistas y hugonotes—, se perfila, en cambio, con los rasgos de mercantil y burguesa que caracterizarán poco después a la modernidad europea.

Al insertar la historia de degradación y conversión de Guzmán en la crisis histórica del pensamiento burgués español —en torno a los avatares económicos de la política de Felipe II y sus banqueros genoveses—, con su sentimiento de fracaso y sus perspectivas de renovación, Alemán encuadra su discurso y, sobre todo, incorpora en su seno una «estructura englobante» (Lucien Goldmann) que nos ilustra por igual el trasfondo ideológico de la obra como sus mismas características formales y narrativas, tal como, desde una óptica paralela, ha puesto de relieve Juan Carlos Rodríguez en su reciente análisis del discurso picaresco *(La literatura del pobre,* Granada, Comares, 1994).

A partir de la consideración de la superestructura burguesa y mercantil de la obra, Cavillac pone de relieve lo

que en la misma subyace de estructura novelesca, continuando una reivindicación literaria de la obra, en despego de su simplificadora lectura moralista, tal como ya había iniciado años atrás Francisco Rico. Si bien constituye un punto de partida en su argumentación, el éxito de impresiones y lectura de la obra es sólo un factor más en la valoración de su mérito literario y la conexión con las demandas y expectativas de un público de «medianos», que se constituirá en el ámbito natural de la eclosión de la novela. Es, sin embargo, el profundo análisis del contexto mental de la obra el que permite despejar muchas de las incógnitas planteadas por la ambigüedad de las soluciones establecidas por la formalización de un discurso narrativo incipiente, carente de modelos teóricos y prácticos. Soluciones técnicas procedentes de la tradición y coincidentes con las de otras modalidades genéricas, adquieren sentido en esta vía interpretativa, permitiendo, a partir de la interrelación de forma y significado, el desarrollo de perspectivas críticas adecuadas en la definición del género picaresco, aún centradas en el formalismo, como evidenció el análisis de Cabo Aseguinolaza *(El concepto de género y la novela picaresca,* Universidad de Santiago de Compostela, 1992). De ello no han dejado tampoco de aprovecharse los más recientes acercamientos críticos a la obra de Alemán, como se aprecia en su última edición, por José Mª Micó (Madrid, Cátedra, 1994), e incluso lecturas revalorizadoras de obras situadas en un horizonte similar, según apreciamos en *El (libro de) buen humor de Estebanillo González,* de Ángel Estévez Molinero (Universidad de Córdoba, 1995).

En este momento cabría preguntarse si basta el entronque con el pensamiento burgués para asegurar el carácter novelesco de la obra, última piedra de toque en lo que concierne a su valoración literaria, sobre todo en la perspectiva de la modernidad. Como en la «poética historia» que analiza, el estudio de Cavillac «apunta más allá del enunciado»: «mucho dejé de escribir, que te escribo», ya que, aunque no abunda expresamente en ello, esclarece con su elucidación contextual el modelo comunicativo de la obra, tanto de su enunciación como de su enunciado, y lo sitúa, consiguientemente, en el horizonte de la novela. Distingue, en primer lugar, entre el discurso coherente de Guzmán y el discurso novelístico del autor, para precisar la función de este «ejemplo a contrario» en la economía singular de la ficción. En esta línea, Cavillac recuerda al lector que la invención de Alemán es la de un personaje que narra una historia, la suya, y que ello establece de manera lógica e inevitable la doble perspectiva esencial en la obra y que se resumen en los dos discursos confluyentes, el de la vida del Pícaro y el del texto narrativo del Atalaya, respectivamente las «consejas» y los «consejos» destacados por Rico en la base de su lectura. Y es precisamente esta articulación dual, utilizada por la crítica negadora de la dimensión novelesca de la obra, la que la inserta en el discurso en gestación en estos años, incorporándola a una modernidad literaria que comparte con la de *Don Quijote,* a pesar de las evidentes y radicales diferencias que las separan, singularmente por la impermeabilidad cervantina al discurso picaresco, como formula Ginés de Pasamonte e ilustran las *Novelas Ejemplares.*

Sin embargo, no es el de Cervantes el único camino válido a la novela, y muchos de sus ingredientes distintivos pueden apreciarse en el *Guzmán de Alfarache,* sobre todo a partir de que Michel Cavillac los ha situado en la perspectiva adecuada y ha recompuesto su contexto significativo. La justificación —en la lógica narrativa y en la ideológica— de la conversión del Pícaro, es la clave de bóveda del edificio novelesco y, a la vez, la base de todas las características del mismo, no sólo por proporcionar la imprescindible perspectiva narrativa; también porque su coherencia dota de la necesaria verosimilitud —el *decorum* exigido por los preceptistas y por los lectores— a las andanzas del personaje y a las reflexiones del narrador.

No es baladí en la consiguiente economía narrativa, la aparición y funcionalidad de un espacio y un tiempo que, a partir de su base realista y cercana, profundamente historizada, adquieren un valor simbólico que asegura la semántica de la obra en su cruce de historia y de narración («poética historia»). En tales coordenadas se produce la actualización de *topoi* tan vinculados a la tradición —ideológica y narrativa— como el del *homo viator* o el del *homo mendicans,* lo que permite la reescritura del relato prenovelesco de la sátira lucianesco-erasmiana, sobre todo a partir de la inclusión de un narrador que, en un desdoblamiento del «yo», cuestiona

la trayectoria de su propio personaje. El choque de ambos elementos, inseparable de la conversión y su perspectiva narrativa, establece el dialogismo (Bajtin) esencial en la obra y en el género de la novela, tal como corresponde a la narración de las relaciones problemáticas de un personaje y un mundo (un cronotopo) condenados históricamente a chocar. De este modo, en fin, se funden en las páginas alemanianas el autoanálisis del personaje y una vivisección de su marco social, coloreado por el rastreo de Cavillac, hasta poner de manifiesto la «homología estructural entre el singular y el universal sociológico» que constituye la raíz esencial de la novela.

No es el menor de los méritos de la obra de Cavillac el de esbozar y trazar en sus grandes líneas el análisis que resumo en el párrafo anterior, pero sin agotar sus posibilidades ni ceñirlo a una única y reduccionista perspectiva metodológica, lo que permite el juego del lector, aunque ya firmemente asentado en ese elemento de contraste y veridicción imprescindible representado, como irrecusable universo de discurso, por un contexto efectivo, el cual, sin agotar la obra, enmarca su significado. Lo valioso de esta propuesta es que en ella el sustrato mental-ideológico se recompone a partir del análisis de los textos concretos que lo configuran, desechando las limitaciones de las síntesis reduccionistas que, como los conceptos de «Renacimiento» y «Barroco», brillan por su ausencia en las 600 páginas de la obra, afortunadamente.

Todas éstas son, pues, razones sobradas para celebrar la presente reedición en una colección universitaria española, «La tradición crítica», que ofrece, además, un singular cuidado en su presentación, apenas tocada por las erratas (sólo merece la pena reseñar, como excepción y por el peligro de confusión, la que en la pág. 145 afecta a la fecha de publicación de *Della Ragione di Stato*, que es 1589, no 1598), y adecuadamente enriquecida por la referencia de las traducciones castellanas de las obras citadas en el original. Entre tantas ediciones de obras prescindibles, los estudiantes universitarios españoles han de sentirse de enhorabuena por esta reedición que pone al alcance de sus manos un texto fundamental en la moderna exégesis de nuestras letras de los siglos XVI y XVII.

Pedro Ruiz Pérez

Crónicas literarias del pasado lustro*

El periodismo cultural no es una de las más brillantes secciones de los medios de comunicación, en parte porque las empresas no ponen el mismo esmero en esta parcela que, por ejemplo, en cubrir el comentario económico. Por ello resulta no infrecuente que lo desarrollen jóvenes que aspiran a pasar a parcelas noticiosas más influyentes o personas, también con frecuencia jóvenes, que lo ven sobre todo como trampolín para su otra aspiración auténtica, la creativa. Pero, al contrario, puede decirse asimismo que quienes en este campo reúnen vocación y competencia figuran entre los mejores de las redacciones porque eligen una actividad no muy valorada ni codiciada a la que se entregan con ese algo misionero que tienen los oficios realizados por inclinación y gusto. No es cuestión de dar aquí nombres, pero en la actualidad hay en nuestros «media» (bárbaro extranjerismo, pero no contamos con otra voz propia que lo sustituya con igual sentido) un puñado de periodistas que hacen muy bien esa clase de información, que tiene límites con la opinión o con el ensayismo mucho más débiles que los de otras secciones. Entre ellos figura el de Juan Manuel González, y lo dicho no debe tomarse como introducción algo prolija al comentario de un libro suyo, *La nieve en el espejo*, sino como anotación de unos hechos que viene a propósito de la peculiar composición de esta obra.

La nieve en el espejo lleva un subtítulo, *Crónicas literarias, 1989-1995*, que declara sin posible incertidumbre su contenido. Un índice final da cuenta de la procedencia de los más de noventa artículos que integran el casi medio millar de nutridas páginas del volumen. Unos pocos han aparecido en prensa diaria (*Navarra hoy*, *Las provincias*,

* *Juan Manuel González*, La nieve en el espejo. Crónicas literarias, 1989-1995, *Madrid, Libertarias Prodhufi, 1995.*

Diario de Málaga, El Mundo, Diario de Córdoba, El norte de Castilla...) y otros, la mayor parte, en revistas culturales *(Álbum de letras y artes, Delibros, El Urogallo, Letra internacional...)*. Entre éstas sobresale *Leer* por la frecuencia con que ha dado cobijo a esos trabajos. El dato es importante porque se trata de una publicación de ya cierta larga vida para lo que suele ser habitual y que responde a unos objetivos muy definidos. Frente al carácter más minoritario, de grupo o tendencia de casi todas las revistas literarias, *Leer* obedece a un propósito de informar de una manera muy ecléctica y atractiva, pero a la vez solvente, acerca del conjunto de cuestiones que se relacionan con la institución literaria, desde las propias obras hasta, pongamos por caso, las manías de los escritores. Su meta está en salir de las restrictivas capillas de los letraheridos y alcanzar a un público amplio a través de un reporterismo de divulgación cualificado. Quiero decir: hecho, en general, por gente informada que trata un asunto con rigor y lo expone con claridad.

Con esa clase de singular y meritorio soporte tienen que ver la mayor parte de los artículos de González. En ellos habla de cuestiones relacionadas con las letras, con autores o con libros, y se refiere a temas literarios con sencillez, precisión, buena pluma y, a la legua se nota, entusiasmo, virtud ésta que quizás habría que colocar como signo distintivo de toda la obra. Pero, aparte esa descripción imprecisa, no resulta fácil decir a qué género pertenezcan los mencionados artículos, «crónicas», según la etiqueta que los agrupa. No les conviene, me parece, el calificativo de ensayos que les adjudica Jesús Pardo en el prólogo, porque este género requiere una andadura más sosegada, una explayarse con más minuciosidad y un relegar el detalle que no caracterizan las piezas que comentamos. Tampoco nos las habemos en sentido estricto ante reseñas o críticas de libros, en los casos en que se parte de una novedad librera, porque el autor se escapa de la práctica común del comentario bibliográfico. A veces bordea lo más estrictamente informativo, con ocasión de una noticia editorial o de efemérides referidas a algunos creadores. Pero también se desmarca, y con mucho, del relato sucinto de un acontecimiento, una visita, un encuentro...

Las formas establecidas y compartimentadas de la información cultural se desbordan, se compenetran y funden en los escritos de González porque éste cultiva una especie de divulgación cultural —una forma muy preciada en el mundo anglosajón, pero poco corriente en el hispano— en el más noble y elogiable de los sentidos. Y, en cualquier caso, y con independencia de la proximidad a la forma externa que predomine en sus páginas, en ningún momento renuncia al aliento creativo, a la voz personal, a un impulso ensayístico, y aquí sí que el adjetivo resulta apropiado. Véase, por ejemplo, cómo despide una conversación con Günter Grass: el novelista «termina de hablar sin sobresaltos, cerrando con lentitud las hojas de su tarde de domingo gastada junto a verdes y ocres bálticos. Ningún canto triste de sapos suena en la lejanía, apenas un toque espaciado de campanas, fruto de la diligencia de algún pastor luterano, mientras coles y calabazas sestean a la vera de un canal cavado en el flanco izquierdo del Elba».

La enorme variedad de personajes y temas abordados en *La nieve en el espejo* hace difícil sentetizar su contenido en unos pocos núcleos. Podríamos acotar tres ámbitos generales: literatura extranjera, hispanoamericana y española, dentro de una evidente preferencia por lo contemporáneo y decimonónico, salvo excepciones como las de Guido Cavalcanti o Chrétien de Troyes. ¿Criterios de las preferencias del autor? Salvo el pie forzado o la incitación surgidos a raíz de un hecho editorial o de algún acontecimiento noticioso, parece guiar a González una inclinación hacia los escritores más artistas, más creadores de mundos o más atentos a la exploración verbal. Bien es cierto que sin ninguna actitud excluyente porque cerca de Kipling encontramos a Rimbaud; próximo a Antonio Gala se halla Roberto Arlt. Los nombres españoles recientes comentados (aparte otros ya clásicos como Salinas, Juan Ramón o Gerardo Diego) constituyen una indicativa guía que revela amplitud, pero también no caprichosas presencias: Vázquez Montalbán, Gabriel y Galán, Luis Mateo Díez, José María Merino, Benet, Guelbenzu, Lourdes Ortiz, Martínez Menchén, Torbado, Alfredo Conde, Francisco Nieva, Juan José Millás, Manuel Rivas, además del citado.

Lo mismo sucede con los extranjeros, que no enumeraremos por entero debido a la longitud que requeriría la lista completa. A pocas páginas de distancia se habla de Kafka, Camus, Bowles, Pessoa o Saramago. Es una pena que González no haya puesto un prefacio al libro en el que diga explícitamente algo de su concepción de la lite-

ratura, la cual sí se descubre, entre líneas, al tratar de estos o aquellos asuntos. Y que tiene que ver, de forma ineludible, pero en su caso muy matizada, con su propia condición de creador que ya ha abordado el ensayo, la poesía y la narrativa. El último de sus libros creativos, *Cuadernos de combate azul* (1993), es una novela que define bien un gusto y una intención: escritura morosa, brillante y a la vez atenta a los problemas históricos y materiales. Esa mezcla de cuidado estilístico y de preocupación moral distingue a González y en ella está el origen de la selección de artículos de este volumen. Pero no sólo en ella, ya que, siendo eso lo que más le interesa, se comprueba que los autores comentados implican una actitud de sano eclecticismo. No todos coinciden con la estética del ensayista (llamémosle así, a pesar de lo antes señalado) porque éste, en lugar de encerrarse en su escuela, se abre al campo de la literatura sin adjetivos, al de la lengua como la patria del escritor.

Observaciones finas, mundo cultural muy rico y variado, en algunos casos con ánimo proselitista, dicho en sentido positivo, son los hilos con los que Juan Manuel González teje el tapiz de la crónica cultural de un lustro largo de vida literaria en nuestro país. Hacia el final del volumen hay también algo a la vez sorprendente y curioso, un artículo, inédito, acerca de los inicios literarios de Camilo José Cela (que sigue a una afectuosa conversación con el Nobel en su residencia alcarreña). Dicho artículo, «Apunte epistolar: Cela al principio», tiene un primer y curioso valor documental porque en él González da noticia de varias cartas del autor de *Pascual Duarte*, cuando todavía era novelista secreto, dirigidas al ya casi anciano Ricardo León. Ese epistolario (que se incorpora al artículo de forma fragmentaria; hubiera sido preferible la publicación íntegra e independiente de las cartas) muestra a un Cela repleto de ímpetu juvenil, pero también lleno de incertidumbres y de agobios por el difícil futuro editorial de su primer hijo novelesco. Son cartas, aunque pocas, de subido valor emotivo, sinceras, relevantes porque dan otra imagen suya más humana.

Todo ello tiene un valor anecdótico, pues ya sabíamos las dificultades del escritor gallego para encontrar su primer editor, pero resulta muy notable el ver el tono de respeto literario con el que se dirige al autor de *Casta de hidalgos* o *Cristo en los infiernos*. No puede haber estilos más distintos que el del Cela de los años cuarenta y el de Ricardo León. Ni tampoco parece que sean muy conciliables los gustos del propio Juan Manuel González con los de León, y, sin embargo, habla de él en términos elogiosos y admirativos, muy comprensivos hacia el modernismo tardío del escritor de anteguerra, de quien, en cambio, nada dice referente a su envaramiento de clasicidad arqueológica. Se nota que González conoce y respeta la obra de León y quizá los párrafos que le dedica en *La nieve en el espejo* constituyan incluso un adelanto de un análisis de mayor amplitud. En todo caso, es digna de subrayar esta reivindicación de León, un novelista de no poca fama antaño y de quien hoy nadie tiene la menor memoria. Puede sorprender, y a mí me sorprende mucho, esta actitud positiva de un escritor joven hacia el autor de *Alcalá de los Zegríes*, pero, aunque no se comparta, demuestra lo que antes señalaba, que Juan Manuel González no practica criterios excluyentes al enfrentarse a la pluralidad de la literatura.

Santos Sanz Villanueva

Nadie conoce a nadie*

Todo el mundo sabe cuánto tiempo tarda en gestarse un niño pero pocos tienen idea de que justo el mismo tiempo tarda un cadáver en deshacerse por completo

* *Juan Bonilla:* Nadie conoce a nadie. *Ediciones B. Barcelona 1996.*

bajo la tierra. Esta sorprendente analogía se cuenta en el ecuador de esta novela, cuando a su desconcertado protagonista ya le ha ocurrido de todo y está flotando de espaldas por la noche en el río Guadalquivir, adonde ha sido arrojado desde el puente por una masa de costaleros furiosos. Tiene entonces esa visión que concede ecuánime los mismos meses al hacerse y deshacerse de un cuerpo, una misma alquimia para el nacimiento y la muerte. Con todo es más misteriosa la vida, aunque no responda a la pregunta de qué le pasaría a un hombre al que su espejo se le volvieran cuchillos y cada fragmento de sí mismo tuviera un filo agudo y cortante. Un espejo que se rompe, un grifo que sigue manando en un sueño después de despertar, es decir, el vaticinio de una desgracia y la extrañeza de un símbolo son el comienzo de la aventura de Simón Cárdenas. Héroe moderno, paralizado por la duda y entregado irresponsablemente a la bebida y otros tóxicos, me lo imagino con la cara de un juvenil Buster Keaton, embebido, tras la impasibilidad con que asiste al derrumbamiento del mundo, en una corriente de fantasías literarias y sentimentales, lo que en su caso es lo mismo, pues no sabe de otros sentimientos que los que conoce por la literatura. Héroe ingenioso, como Ulises, pero no en tretas ni en mañas sino en silogismos y palabrerías, tantas como para ganarse la vida componiendo crucigramas que incluyen preguntas como la siguiente: *Sé verla, allí ves Sevilla, al revés.* Respuesta: *Palíndromo.* Y aún más: *Anita la gorda lagartona no traga la droga latina.* Está claro que un personaje así, sometido a un dilema moral y expuesto al peligro, en vez de volcarse en la acción se irá a un bar a tomarse tres ginebras.

Simón es un mártir de las circunstancias, aunque no podemos por menos que sospechar que las inventa o las sueña él mismo; la peor de sus circunstancias, su monstruoso compañero de piso, Sapo, llamado así por una deformidad gutural que le hace croar constantemente, tan obeso que es descrito como un Charles Laughton joven, es, sin duda, una pesadilla. La catadura moral de este personaje, por otra parte, supera en horror a sus deformidades físicas, pues es capaz, por ejemplo, de enviar paquetes de prensa pornográfica gay a nombre de difuntos recientes con el único propósito de instalar para los restos en el asombro y el asco a sus viudas, o quizá de confirmar las más negras sospechas, quién sabe. Semejante espanto sólo puede vivir en la imaginación, o en la potencia negativa de las mentes, como Freddy Kruger. Sapo es malvado pero Simón, como ya he dicho, es un héroe de nuestro tiempo, no comprende la naturaleza del mal; no lo ataja, lo inquiere, con una mezcla de fascinación y asombro. Para Simón la culpa es el mecanismo del mal, culpas no sólo propias sino heredadas como genes, culpas atávicas como las que se expían en Semana Santa, que ruedan en la corriente de los tiempos, como los puestos en las procesiones, de generación en generación.

No es casual que la Semana sevillana de Pasión sea el decorado de esta novela, aunque apenas es más que eso, un escenario. Por una parte es de agradecer, pues se ha gastado ya toda la pólvora del énfasis en este asunto y resulta divertido tomarlo con tanto desenfado; por otra, no hay ninguna obra literaria moderna, ésta incluida, que aborde la Semana Santa con dramatismo y verosimilitud, salvo quizás una novela de Chester Himes. A Bonilla le resulta demasiado ajena, es un extranjero en su ciudad y lo sería en cualquier otra, porque vive entre sus libros, ha sustituido el principio de realidad por el acabóse de la literatura. En medio de graves acontecimientos e inductor involuntario de no leves delitos provocados por la extraña fidelidad con que la vida imita sus relatos (ya han ardido dos pasos en Almería), la mayor parte de su tiempo la dedica a contar e ir recogiendo cuentos, cuentos que tienen dentro otro y otro y otro, como las muñecas rusas o las cajas chinas.

Sencillamente, es imposible que se tome nada en serio, le gusta jugar demasiado con las ideas y las palabras, se ve que mataría por una paradoja. Esta palabra proviene de un antiguo género literario griego, la *paradoxa* era un centón de prodigios donde se acumulaban toda clase de noticias maravillosas y sucesos inusuales. Hay mucho de eso en esta novela, da noticia de un mundo conformado por el periodismo, cuya dependencia de lo insólito convierte lo extraordinario en norma. La realidad deviene así un agregado inorgánico de paradoja, es decir, un periódico. Se comprueba con ello que la forma más antigua de información, el rumor, es también la más persistente, aliada con esa productora ubé-

rrima de falsedades maravillosas que es la publicidad. Bonilla abre el diario como pescador que es de ese tipo de peces; los fragmentos del discurso ininterrumpido de los *mass media* son los materiales con que construye sus historias. Tiene lo que más precisa un hombre para ser feliz, un envidiable sentido del humor. Estas páginas son un auténtico despliegue de situaciones de comicidad absurda y *gags* verbales, lo que antes se llamaba chispa. Los disparatados sucesos en que su protagonista se ve envuelto son el hilo en que se engarzan gran número de ocurrencias, en algún caso memorables y siempre divertidas. Hay también páginas de hondo lirismo, sobre todo al comienzo de la narración y en los sueños con que comienzan los capítulos, que son muestra de la intensidad que puede alcanzar este autor, y cierto *pathos* ético en relación principalmente con la ciudad que se describe (a veces con buenas pinceladas, más bien estocadas certeras, y otras con brocha gorda, a machetazos).

Nadie conoce a nadie implica que nadie se conoce a sí mismo, y quizá lo segundo antecede a lo primero. De nadie puede fiarse quien ni de él mismo se fía. Esta incertidumbre con respecto al propio ser se traslada al mundo y desde luego a los demás, que son espejos en los que no nos reconocemos, pero donde no tenemos más remedio que mirarnos. De esta desazón, de esta incomodidad de estar consigo, más poderosa que la aversión que podamos sentir por cualquiera de nuestros conocidos, puede uno librarse, sin embargo, por el procedimiento, no siempre sencillo, de convertirse en otro. Esto se consigue antes con el juego que con el arte, lo que quiere decir que si los hombres fueran siempre niños no serían artista ninguno, se contentarían con jugar. La metamorfosis, trocarse en policía, ladrón, rockero o cowboy, es la sustancia del juego, hasta tal punto que es casi una redundancia lo de *juego de rol* pues adoptar un *rol* es lo primero que se hace al iniciar un juego. Los llamados *juegos de rol* se distinguen por proporcionar a los jugadores un universo reglado con caracteres definidos, una simulación que suplanta a la realidad, por lo común de manera tan fantástica que no tiene punto de intersección con ella, mas también hay juegos que consisten en imponer la ficción a la realidad, en alterarla poniéndola al servicio de lo imaginado. Ahí se entra en el terreno de la historia, del poder; todo poderoso también adopta un *rol* al principio de su juego (si es que este papel no le viene dado por el juego mismo, como a reyes y princesas) impone la voluntad de su imaginación a las circunstancias, altera el curso de las cosas. Los revolucionarios y los dictadores son grandes jugadores de rol, y también lo son los héroes. No Simón Cárdenas, desde luego, que ya hemos visto que es héroe hamletiano y moderno, pero sí Sapo. Los archicriminales, como el pingüino de Batman, son los auténticos héroes de nuestro tiempo, sólo ellos se atreven a ser lo que desean, con toda una infancia plagada de desastres detrás, por supuesto.

Hasta ahora Bonilla había publicado cuatro libros, dos de cuentos, uno mezcla de relatos y artículos y otro de poesía, que le habían proporcionado un merecido prestigio y generado expectativas en las que se entreveraba la duda de si sería un autor de tramos cortos (no es ningún descrédito, como Borges, por ejemplo), brillante en la exposición de una idea pero inhábil en desarrollos más vastos. En esta novela primeriza, que es novela de intriga, sin serlo plenamente, por la trama que teje Sapo, que más que a Charles Laughton recuerda a un Chesterton veinteañero, malvado y enemigo sañudo del catolicismo; que es también novela de aprendizaje sin serlo del todo, por la adolescencia emocional de su protagonista, donde se mezclan géneros y se ensayan registros diversos, la auténtica iniciación es la de un autor que hace acopio y experimento de sus recursos expresivos. Por encima de algunos defectos (inconsistencia dramática, páginas caprichosas y prescindibles) brillan en esta obra dos grandes cualidades que tomadas a solas no son cosa común, pero juntas son algo verdaderamente raro: un lirismo trascendente que aparece en pocas ocasiones pero de forma intensa, y un humor despreocupado e inteligente. La trabazón de estas dos cualidades no resulta completa pero eso puede aprenderse, se trata de una cuestión de filo, como el del cuchillo que hay en cada espejo, y de hacer lo que Flaubert, aplastar las metáforas como si fueran chinches, salvo aquellas que sean monstruos que no podamos matar. *Nadie conoce a nadie* es una novela divertida, emocionada e imperfecta, con la que Bonilla demuestra que es un escritor de aliento amplio que

tiene, y sobre todo tendrá, en la novela su medio natural de expresión (no en vano se dice que a la novela le cabe todo, aunque en un autor tan inventivo, el verdadero logro estará en que le quepa lo justo).

Es de agradecer que Juan Bonilla, a diferencia de su personaje, Simón, que deserta de la literatura para dedicarse al más ingenioso asunto de redactar crucigramas, se obstine por el contrario en ella. Con esto tienen y tendrán ocasión de congratularse todos los aficionados a la alegría de leer, que es mucha.

José Luis Rodríguez Muñoz

La canción del pirata: espacios, tiempos y rasgos

Publicada en 1983 y repetidamente reeditada desde el año siguiente, la novela del escritor gaditano Fernando Quiñones *La canción del pirata*[1], de esproncediano título, puede considerarse uno de los textos narrativos españoles de las últimas décadas con más *carga hispanoamericana* propiamente dicha; casi mejor decir *iberoamericana*, ya que en su contexto aparecen también Brasil y Portugal.

Quiñones, señalado como uno de los autores de la llamada «generación del 50» y a quien también se debe una extensa obra poética, ha escrito otras dos novelas largas, un par de ellas breves y una docena de libros de relatos, una serie de los cuales le valió el primero de los premios literarios que otorgó *La Nación* de Buenos Aires y un memorable elogio escrito de Jorge Luis Borges, quien prologaría luego su antología *Viento Sur*[2].

Aunque de las seis extensas partes de *La canción del pirata* sólo la cuarta y la quinta se desarrollan en América, la presencia de ésta puede decirse que asoma llamativamente a lo largo de todo el libro, tanto es así que la «idea de Hispanidad» (bien poco convencional, por lo menos en cuanto a su expresión), con que cerramos este trabajo, se encuentra en la sexta y última parte de la novela. Solamente dichas «características americanas» justificarían, creemos, la inserción de las páginas que siguen en una revista como la que el lector tiene entre las manos.

Geografías y personajes diversísimos, lenguaje curiosamente mixto del español literario del XVII y del habla popular andaluza, un múltiple carácter de novela picaresca, de amor, de viajes y aventuras, caracterizan la obra en cuestión que, a la manera del *Quijote*, intercala en su curso breves relatos completos unidos al hilo de la trama, aspectos todos ya tratados en su momento por la crítica española y varias de las Américas, dando lugar también a alguna tesis doctoral.

La mezcla de un lenguaje reelaborado (en realidad, creado por el autor, lenguaje literario y coloquial del siglo XVII con ecos del habla andaluza de ayer y hoy) se presta a un juego verbal inmediato a la poesía, pero suficientemente separado de ella como para no interferir la acción, el carácter de los personajes o cualquier otro aspecto de la narración.

Mencionaremos asimismo que los personajes narrativos de *La canción del pirata* también poseen un fuerte acento poético, sin pérdida de un gran realismo. Un tipo de cualquier sexo, edad o nivel social, que ocupa unas cuantas líneas, puede desplazar ya una viva impre-

[1] *Fernando Quiñones:* La canción del pirata, *1ª ed., Ed. Planeta, Barcelona, noviembre, 1983.*

[2] *Fernando Quiñones:* Viento Sur, *Alianza Editorial, Madrid, 1987.*

sión, una presencia firme, que a veces viene dada únicamente por la fuerza de su nombre y el contexto en que éste se sitúa.

Como en otras obras del autor, el mar también aparece expresado en un poderoso ambiente poético; se ve que el protagonista de *La canción del pirata*, Juan Cantueso, aun no sintiéndose en ningún momento marinero, un hombre de las naves, ha disfrutado y sufrido largamente del elemento que en la última novela del autor, *Vueltas sin fecha*[3], y en un poema de su libro *Ben Jaqan*[4], «El Rival», viene llamado por él «ese pánico de los hombres antiguos, el cambiante, falso desierto del océano, poblado de quillas y animales», *(Vueltas sin fecha*, pág. 52, 17-18).

Otra ardiente referencia al mar y a lo que en la vida de Cantueso significa, palabras provistas de singular fuerza poética, son éstas que encontramos en la segunda parte de la novela: «Esa mar que veía rebrillar a lo lejos por entre las chumberas y que siempre había estado dándoseme como hembra sin que yo acabase de tomarla». *(La canción del pirata*, pág. 42, 28-30).

La manera de sentir y reflejar calles, ciudades, paisajes hermosos o ingratos, muestra también una fundamental visión poética de las cosas y lugares, visión rápida y penetrante al mismo tiempo; Juan Cantueso está muy lejos de ser un escritor, pero su viva percepción de los espacios y los ambientes que ha ido pisando, es transmitida al bachiller Irala con una eficacia que la buena literatura del sobrino del alcaide (y presunto autor de la comedia *El jardín de Diana)* no dejará de recoger y reflejar.

Nuestro trabajo se limitará a tratar del argumento y el discurso, y del tiempo y la Historia en *La canción del pirata*. Por supuesto, cualquier lector podrá notar el carácter de resumen, más bien de extremada síntesis, adoptada aquí para tocar los citados temas que, como la novela toda, se prestan a estudios mucho más extensos, de los que ya han aparecido algunos.

El argumento y el discurso

Empezaremos precisando que Quiñones ha tomado en *La canción del pirata* el orden de los hechos sin perturbar la fundamental cronología literaria de la narración, aunque volviendo atrás clara y oportunamente en algún que otro pasaje, y encartando en el curso de la historia los apócrifos papeles inéditos del historiador real gaditano don Adolfo de Castro y la presencia y acción de don Román de Irala, el joven redactor de la historia, quien, sin pérdida de su estilo literario culto, procura no perder la peculiaridad de las expresiones populares del protagonista.

Tres tiempos diversos se registran en *La canción del pirata:*

1. Un pasado, desde la niñez del protagonista (hacia el tercero o el cuarto decenio del siglo XVII) hasta días antes de su probable muerte (en el noveno decenio).

2. El tiempo en que son redactadas por don Adolfo de Castro (siglo XIX) las notas referentes al personaje Juan Cantueso, notas imprecisas y de «haber oído campanas sin saber donde», como el propio Castro confiesa, si bien estos papeles suyos son apócrifos, inventados por Fernando Quiñones.

3. Un tiempo en el que la historia de Juan es contada por éste, en la cárcel de Cádiz, al citado bachiller y escritor Román de Irala, sobrino del alcaide de la prisión. Este período abarca de enero a junio de 1682, plazo en el que Irala visita al prisionero y trabaja intensamente en los apuntes de su novela, hecha luego desaparecer por la Inquisición, pero vuelta siglos después a la luz.

El discurso presenta la historia del citado tahur y aventurero, Juan Cantueso, que el autor divide en seis partes, las cuales intercalan cinco relatos en cuyos títulos ya se distingue bien la intención parcial de homenaje a la literatura española de los llamados Siglos de Oro con que está escrita la novela, desarrollada como sigue y con estos títulos:

I. *Del nacimiento y crianza en Cádiz de Juan Cantueso, y de cómo conoció mujer.*

Juan Cantueso nace en la playa, en la almadraba del Conde y señor de la ciudad de Cádiz, y son sus padres

[3] *Fernando Quiñones:* Vueltas sin fecha, *Ed. Bitzoc, Palma de Mallorca, 1994.*
[4] *Fernando Quiñones:* Ben Jaqan, *Colección Ocnos, nº 37, Barcelona, 1973.*

una pordiosera y un clérigo que nada quiere saber de la madre y del hijo. Entre limosneos, baños, picardías, delitos menores y el aprendizaje del cuchillo y los naipes, discurren la niñez y la juventud de Cantueso, quien al morir la madre se aloja en el caserón de una misteriosa anciana, La Madre Oscura, maga y adivina. Juan asalta y mata a un hombre, conoce el amor con La Curruca, una famosa prostituta gaditana, y en la tarde que antecede a la noche de esa experiencia comete por hambre su primer delito de sangre.

Una segunda aventura erótica seguirá inmediatamente a la primera en la persona de una negra, criada de La Curruca.

II. *Dichas y traspiés de Cantueso en el Puerto de Santa María, con cuanto le ocurrió por el camino.*

Sale Cantueso de Cádiz y luego de algunos lances con un pescador en San Fernando, y en Puerto Real con el pícaro Mateo Polluelas, llega huido al Puerto de Santa María, donde es recogido por un buen hombre, El Honrado, encargado de las caballerizas del duque de Riarán, quien tiene alojada junto a ellas a una amante, Anica. Enredado Juan con ésta, son descubiertos por una delación y Juan, luego de cometer una segunda muerte en su huida, embarca para Venecia en una galeota, ayudado por El Honrado, después de estar escondido en la costa, dado el gran peligro que corre.

Aparece en esta segunda parte la historia del rapto del hijo de El Honrado, al que conoceremos casi al final de la novela.

III. *El viaje de Cantueso a Venecia, sus aventuras en aquella Serenísima República y su entrada en la ciudad de Sevilla.*

Leemos en esta parte, y en primer lugar, la travesía de Cádiz a Venecia, en la que Cantueso conoce al embajador de España don Pedro de Bocanegra, quien se confía a él en cuanto a sus amores peligrosos con una dama y, ya en Venecia, continúa dispensándole su amistad cuando llega el caso. En Venecia, Cantueso desempeña muy bien su oficio de tahur y hace amistad con un muchacho de la nobleza venido a menos, Corradino, que es homosexual y pretende amores con Juan, sin éxito pero sin perder su amistad.

En un suntuoso baile donde Cantueso hace de camarero, éste despierta también los deseos de un alto personaje de la República, la ministra Grimani, con la que hace el amor por seducción de ella y cuya historia conoce, constituyendo dicha historia el segundo de los cinco relatos intercalados en el libro. Corradino, conspirador político también, es muerto a causa de esas actividades, vengándolo como puede su amigo Cantueso que a poco dejará Venecia para volver a España.

IV. *De cómo pasó a Indias nuestro hombre y dio allí por fuerza en piraterías sin perdón.*

En Sevilla, Cantueso prosigue su vida de pícaro y tahur hasta que se embarca para Indias, habiendo estado antes a punto de reencontrarse con Anica. Entre La Habana y Campeche, el galeón es asaltado y arrasado por la nave pirata del portugués Amaro Bonfim, a cuyo servicio entra nuestro hombre y al que servirá unos cuantos años, viéndose en numerosos lances, aventuras y refriegas marítimas que van sucediéndose a lo largo de las páginas y acumulando muertes en la lista de Cantueso. Junto al campamento pirata, en un lugar costero y escondido de la Centroamérica salvaje y tropical, hay un poblado indio. Cantueso entra en relación con una nativa, Tonalzin, aproximándose así a sus distantes ritos y costumbres, que no sólo le extrañan sino que incluso le chocan. La cosmogonía de la tribu de Tonalzin constituye el relato inserto en esta cuarta parte, que se cierra con la visita del español y su amante india a unas majestuosas ruinas mayas o aztecas.

V. *Andanzas en Jamaica, Puerto Rico y asomos de negrería hasta Lisboa la famosa, con muchos lances de gran espanto y gusto.*

Cansado ya de su vida con los piratas, y siempre con Anica en su pensamiento, Juan aprovecha un infortunado ataque a Puerto Rico para quedarse allí, luego de una movida estancia en Jamaica. Ha llegado a Puerto Rico con algún dinero y llevará una doble vida: como pobre, en casa de un vendedor mulato, y, sin que éste lo sepa, como señor entre la alta sociedad colonial de San Juan, a la que no conseguirá sacar todo el dinero que cree conveniente para su vuelta a España. Así, va a pasar a un terrible lugar llamado Las Goteras, en las afueras de

la ciudad, una especie de infierno del mal vivir, pero en el que su bolsa crece. Mantiene amores con una negra, La Bella Trinidad, y un día en que «despluma» a un viejo en Las Goteras, es seguido por éste, que lo atacará noches más tarde dejándolo gravísimamente herido y haciéndole perder a su «compañero» y defensor de toda la vida, un cuchillo al que él llama El Moreno y que ha sido desde la adolescencia su principal instrumento de trabajo. Es recogido en la casa del militar español don Valentín de Sotomayor, quien le refiere su historia y resulta ser el hijo de El Honrado, el antiguo protector de Juan en el Puerto de Santa María. La historia de don Valentín es el relato intercalado correspondiente a esta parte, que prosigue con la salida de Juan de Puerto Rico en el barco de un capitán portugués, mercader de esclavos, el cual compra una carta de ellos en Guinea y se dirige a venderlos a Lisboa, donde estalla una epidemia de peste. Pasada ésta, Juan podrá volver a España.

VI. *Juan Cantueso, casado, viudo, preso, y en manos ya del Justo Juez.*

En Sevilla, Juan da con Anica y el amor de los dos se reanuda. Durante la ausencia de él, Anica salió del Puerto de Santa María y pasó a casa de un panadero de Alcalá de Guadaira, siendo acogida allí como una hija pero viéndose obligada a casarse con el hijo menor del panadero, prácticamente un niño, que morirá en otra epidemia de las tan frecuentes en la época; esta historia de Anica y sus vicisitudes es el relato final de los cinco intercalados en el libro. Los nobles en cuyo palacio sirve Anica la casan con Juan, y el matrimonio empieza a marchar mal desde el primer momento. Queriendo enmendarlo, la pareja decide trasladarse a Cádiz, donde se establecen. Pero por diversas causas, la relación no hará más que empeorar allí, hasta que Anica huye en brazos de un militar francés. Abandonado, Juan se da al alcohol y a dilapidar su dinero, hasta convertirse en una sombra, situación de la que le sacará un pintor al que ya había conocido de muchacho en Sevilla y que resulta ser Murillo. Juan alterna el trabajo con éste, con su empleo en la pastelería de un alemán, en la que sigue trabajando después del accidente y muerte del pintor. El producto más famoso y vendido del pastelero son unos pasteles elaborados con carne humana; al descubrirse esta monstruosidad, Cantueso, totalmente inocente de ella, es detenido, encarcelado y juzgado. En sus conversaciones con Irala y a lo largo de toda la novela, el hombre proclamará su real inocencia en ese tremendo asunto, y es en la cárcel donde dicta sus memorias, la última parte de las cuales coincide con la amenaza sobre Cádiz de una fuerte escuadra angloholandesa.

Como el propio Cantueso aconsejaba, los presos también toman parte en la defensa de la ciudad, y a través de los papeles de don Adolfo de Castro, aun sin sospecharlo éste, el lector deduce que Juan Cantueso ha perecido (como el valiente que siempre fue) en esa acción de guerra.

Cierra la novela una relación de hechos históricos en sus fechas, algunos ajustados con toda exactitud cronológica al transcurso de la narración, y otros, aunque no menos veraces y de la época, integrados o adaptados a dicho relato.

Un segundo apéndice comprende la relación de nombres geográficos por el orden y parte en que aparecen mencionados por primera vez en la novela, indicando la letra cursiva los nombres inventados por Fernando Quiñones. Éstos son dieciocho en total.

Para finalizar se incluye una «Tabla de gratitudes» con referencia a la bibliografía y a los expertos consultados, así como al ilustrador del libro e ingeniero naval Juan B. Robert.

Utilización del tiempo en la novela

Volviendo de nuevo al tema de la disposición del tiempo en *La canción del pirata,* detallaremos que el presente de la novela tiene lugar en realidad después de casi toda su acción, en la cárcel gaditana donde, al final de sus días, el protagonista cuenta su vida desde el principio al licenciado Irala, que la redactará.

Al hilo de la narración de Cantueso se intercalan y sugieren otros espacios temporales:

a) El recuerdo del protagonista, referidos a cualquier momento de su vida anterior.

b) El tiempo de los relatos intercalados, cada cual con su cronología, incluida la parte intemporal y la mítica de la cosmogonía de los indios de Mosquila.

c) Tiempos futuros sugeridos, y tan concreto alguno como el referido al historiador gaditano Adolfo de Castro, del que se manejan los supuestos documentos de que ya hablamos, inventados en realidad.

Aunque muy brevemente, veamos ahora esa variedad e intensidad de la concepción del tiempo en *La canción del pirata*.

El hecho de que su acción transcurra en el siglo XVII es ya muy expresiva; el puerto de Cádiz está a punto de conocer su «Siglo de Oro» que será el XVIII, y sobre el siglo antecedente a éste hay en realidad muy poca información, que Fernando Quiñones trata de presentar, salvando a su modo esa relativa laguna, en sus veraces estampas gaditanas del seiscientos.

Especial significado poético alcanzan momentos «extratemporales» de la novela en los que el tiempo parece desaparecer, como cuando el protagonista hace el amor y se entrega al éxtasis en brazos de Astrea Grimani. A merced quizá de sus filtros y hechizos mágicos, detalla Juan Cantueso: «el amor fue largo, en un tiempo que tampoco era el tiempo corriente, no sé si te lo estoy diciendo bien» (pág. 94, 35-36).

También encontramos un tiempo mágico, «tiempo de los dioses» en el relato que de sus creencias y cosmogonía le hace la india Tonalzin a Cantueso: «Antes de que nada viviera o se moviera, no había más que aire, sombra y frío, y Los Seis Señores estaban abrazados y dormidos en el fondo del Tiempo», (pág. 166, 26-28). La narración de esa cosmogonía terminará también con otra alusión a *los Seis Señores abrazados y dormidos en el fondo del Tiempo* (pág. 168, 36-37).

Formas más agobiantes del tiempo en la novela vienen dadas por los síntomas y apremios del ataque angloholandés a Cádiz con que la obra se cerrará, o por el tiempo que Cantueso trata de ganar, con la esperanza de salvar su cuello del verdugo, mediante el relato de sus andanzas al bachiller Irala.

No tenemos noción exacta, aunque sí bastante aproximada, de los años entre los que transcurre la acción de la novela, es decir, la vida de Juan, ya que éste tampoco tiene conocimiento exacto de sus años que, le declara a Irala, no deben ser «más de cuarentiséis, según mi cuenta, ni menos de cuarentitrés» (pág. 9, 9). Más reveladores al respecto le serán al lector los detalles históricos de las obras en la Catedral Vieja y en las Puertas de Tierra, o la referencia al Castillo «con tiros y agujeros del inglés, de cuando el asalto y quema antiguos, tan mentados en Cádiz» (pág. 18, 5-6), que parece indudable se refiere al de 1596, capitaneado por Essex.

La erosión del tiempo adquiere un dramatismo extremado al describir Cantueso su aspecto actual. Cuando él mismo se describe al bachiller Irala dice estas palabras que ya hemos mencionado anteriormente: «Soy ahora casco en desguace, aun antes de llegar a viejo» (pág. 9, 5).

Y más adelante damos con otro pesaroso balance de Juan al contemplarse y verse tan cambiado: «con todo y con eso, me pesaban la carrera del tiempo, el acabamiento de mis años mejores y la comezón de no haber hecho por volver antes; repetíame que ya no era aquel al que había abrazado Anica y que, de dar con ella, no iba a ponerle por delante más que a un carirroto casi a las puertas de la vejez» (pág. 263, 31-37).

También al final de la novela, cuando Juan está completamente hundido, se sorprende de su propia apariencia, de la que dice: «Llevaba una mañana dos mozos un espejo de cuerpo entero por la calle Ancha y, aun con los pasos algo trabados por el vino, me dio por aligerar para contemplarme. No se qué vejancón temblón y desencajado, entre medio muerto y feroche, me miró desde la luna de ese espejo, que más corrí para irme que para verme: ¿de veras era yo aquel? Me parecía que no, pero que tampoco podía ser otro» (pág. 316, 25-30).

Por el contrario, y en su reencuentro con Anica, Cantueso comenta que no parece haber cambio físico en ella. «Las canas le habían ido a más ni siquiera a mucho, y de ahí no pasaba el cambio (pág. 267, 25-26). Como más adelante y se me ocurrió la bobada, mirándola tan flaquilla como antes, de que a lo mejor por eso estaba igual, por no haber sitio en su cuerpo para grandes mudanzas». (pág. 267, 30-32).

Se han registrado grandes cambios y envejecimientos en Martinillo, El Tonto de los Galeones, «Estaba muy avejentado y más puerco que antes» (pág. 120, 28-29); en El Honrado al final de la novela, «El Honrado, postrado ya por la edad y con la cabeza medio ida», (pág. 292, 14); en El Ecijano y su mujer, «Pareciéronme la una y el otro más avejentados de lo que me esperaba», (pág. 261, 25-26).

Muy grandes plazos temporales son planteados y resueltos, respecto a su contenido, en apenas dos líneas, y hemos de aludir a la cronología señalada por el bachiller y escritor Román de Irala mientras toma las memorias del preso que, trabajando con él a una velocidad de la que el iletrado Cantueso se asombra, logra tomar nota de toda su vida en poco más de cinco meses, entre el 2 de enero y el 5 de junio se supone que de 1682, por congruencia con los datos anteriores. No sería este plazo el de la elaboración literaria de la «novela de Irala» (que es la que nos ocupa, de Quiñones) pero sí el de recoger sus datos.

El crítico Jaime Lorenzo[5] en un ensayo sobre *La canción del pirata* deja expuesto por su parte con toda claridad el *triple plano narrativo* en que la novela discurre: los papeles inéditos de don Adolfo de Castro y, en el propio texto del relato, «dos series distintas de acontecimientos»: 1. el relato que Cantueso nos hace de las peripecias de su vida pasada y 2. la acción que está sucediendo en ese mismo instante.

A su vez, Francisco Linares[6] afirma que existe en la novela un tiempo variable a lo largo de los meses que se supone dura la narración: «Hay un motivo interno para esas variaciones y es que no todos los acontecimientos recordados los puede encarar [Juan Cantueso] con el mismo estado de ánimo; no puede, en algunos momentos, dejar de hacer comentarios, o bien pasar del rememorar sereno a un atropello provocado por el nerviosismo. Hay también un motivo externo que es el conjunto de sucesos que se inscriben dentro del transcurso temporal. Lo que él supone que ocurre fuera de la cárcel, y lo que ocurre dentro, nos aparecen representados indirectamente a través de las alocuciones que Cantueso hace a su interlocutor. Tanto estas alocuciones como el metadiscurso sobre la narración, que confluyen en las sugerencias que el narrador hace al bachiller Irala sobre cómo conviene que se transcriba lo que cuenta, personalizan la narración y la humanizan más si cabe».

Tiempo e Historia

Siendo uno de los caracteres fundamentales de *La canción del pirata* su condición de novela situada con fidelidad en un pasado, la Historia comparece en ella con frecuencia y densidad.

Ya en la primera página de la novela, son históricos los datos biográficos y dignidades que se asignan a don Adolfo de Castro, y en la siguiente tenemos la verídica referencia a la ampliación y restauración en el siglo XVII de la Catedral Vieja de Cádiz: «Yo nací cuando ya habían acabado de poner como nueva la Iglesia Mayor» (pág. 8, 29-30).

Una extensa documentación, reflejada en la «Tabla de gratitudes» que cierra el libro, ha servido de base a la probidad histórica de la obra, en la que el autor reconoce un solo anacronismo, si bien deliberado: el arma de fuego de don Luis de Argumedo, que en su modalidad de mecha provocadora del disparo, aún tardaría algunos años, pocos, en ser inventada (pág. 25, 15-17).

Tres descollantes aspectos del tiempo histórico son los referidos a la decadencia del Imperio español en el siglo XVII, la presencia de la Inquisición en la mente de los personajes y en la realidad histórica, y la curiosa y original «idea de Hispanidad» que ya hemos nombrado y que por su interés reproduciremos luego casi en su integridad.

La decadencia de España

Las alusiones a la decadencia de España que, efectivamente, se produjo en aquel período, le son suministradas al lector de muy distintas formas y por muy diversos conductos, tanto en los «papeles inéditos» de don Adolfo de Castro como al hilo del relato de Cantueso, donde también se transparenta el creciente auge que, en contraste con el empobrecimiento de casi todo el territorio nacional, experimentaba Cádiz a favor del tráfico indiano.

Así cuando, en Lisboa, le dice a Juan Cantueso un licenciado de Asturias: «Tengo entendido ser Cádiz uno de los contadísimos lugares que está prosperando y es a cuenta del comercio con Indias, como que se la puede nombrar por Corte, y anda allí sirviendo en la Armada la flor de la nación» (pág. 249, 31-34).

[5] *Jaime Lorenzo, en el diario* Información *de Alicante. 15, diciembre, 1983.*
[6] *Francisco Linares, en la revista* Olvidos de Granada, *nº 14, verano, 1986.*

Y el propio Juan Cantueso queda sorprendido al darse de nuevo con el Cádiz de su infancia y de su juventud: «No me habían engañado las noticias en Lisboa y Sevilla sobre el estirón éste de Cádiz, ni lo que me dijeron de que puede tenerse por Corte mientras enflaquecen y hambrean las Españas... Enjambre de naves, tan numeroso como los árboles en Indias, vi hecha la bahía gaditana, y de muchas banderas, aún de las menos amigas, en bien de todas sus poblaciones ribereñas, concertadas por fin y cada cual sacando sus beneficios en provechosa armonía con las obras, amén las muchas sacaliñas del Rey. Vi todo el trajín de navegantes, barcas y tropas en mar y en tierra, redoblando el de mi mocedad, y que habían hecho de fábrica la escollera de la Punta y Castillo de San Felipe. Ya enfrente de las murallas, Cádiz también me pareció otro, con cantidad de casas nuevas y bien altas, algunas hasta por la parte de la Horca de los Franceses, y todo agrandado, crecido y bullicioso con arreglo a tantas velas como sobre las aguas estaba contemplando». (pág. 298, 1-18).

Entre los muchos momentos expresivos de los malos años nacionales e internacionales de España, cabe escoger referencias concretas muy llamativas junto a otras aparentemente insignificantes o bien muy rápidas, como la referida a la expulsión de judíos y moriscos, «porque de todos los lugares seguían trayéndolos sacados de sus casas y oficios, y echándolos fuera de España yo qué sé por qué» (pág. 21, 22-24).

Es asimismo significativo y extremadamente simbólico en cuanto a la caída del poder militar español en el siglo XVII el momento en que Cantueso encuentra a dos soldados de Puerto Real que «estaban vendiendo sus espadas, muy desmejorados y recién libertados de las cárceles de Amsterdam» (págs. 37, 20-22).

En cualquier lugar de la novela saltan pruebas de la descomposición y el caos españoles de la época, como dos siglos más tarde lo declarará en sus papeles apócrifos el historiador De Castro: «Despuntadas sus uñas y limada la fiereza de sus colmillos, afligía al león hispano la caída de su poderío por tierras y mares, y, reinando más que los cetros, desaliento y mendiguez, pirateo y bandidaje, atraso y ruina grandísima, llenaban de malvivientes las cárceles y presidios de esta bahía, como los de la Nación toda». (págs. 7, 17-18; 30, 1-5).

Por cierto que De Castro también tiene una censura para la conquista americana del Norte: «cuando mayor era el despojo que en nuestra América consumaba media Europa y empezaban a huronear los anglosajones del Norte avasallando a los naturales con atropellos y tiranías más fuertes en mil casos que los que padecieran con España» (págs. 173, 15-17; 259, 2).

La decadencia española comparece también en síntomas o referencias realmente históricas y algo más extensamente tratada. Así, en las conversaciones de la taberna puertorriqueña de Jiménez salta una «nueva malina para España, que fue aquel desastre de la escuadra del conde de Mauleón el Viejo en las islas de Aves, adonde él había ido para sorprenderle alguna plaza al inglés, y retornó cabrón y apaleado, pues de una escuadra grande volvieron dos barcos y se perdieron catorce o quince. Andaban el Coello y el de Moguer hablando con la marinería de que estaba bien claro que por nada del mundo podía ya España con cuanto tenía entre sus manos, y que siempre había sido descuidada en no poner espías por los sitios para saber qué iba pasando, sino que todo se hacía en la confusión».

Y más adelante se denuncia que salía «toda nave que lo tuviese en gana, cómo y cuándo se le antojase, sin juntarse a las flotas regulares y a los convoyes fuertes. Que yo supiera, no era eso lo que estaba mandado, sino que cualquier barco, del Rey o de quien fuese, pasara la mar cobijado en flota grande y defendida del inglés, el francés y el holandés, pues por todas partes iban a más las acometidas de esas gentes y no había día en que no se quedasen en tierra con éstos o arramblasen por mar con lo otro. Pero como los tiempos eran ya otra cosa, con pagarles a los de arriba sus chanchullos y gabelas, cada fletador y capitán de España, y los alcaldes de la mar, venían haciendo de su capa un sayo y cuanto les salía de la entrepierna, que muchas veces era lo peor y, por ganarlo todo, quedaban con el culo al aire». (págs. 237, 34-39; 238, 1-17).

En Lisboa, como antes en Venecia, tampoco andan bien para el imperio español los asuntos políticos porque «habiéndose ya sacudido Portugal el mando de España hasta con escrituras hechas, todavía rebullían allí, espoleados por el inglés, muchos piques y miques entre el Rey Pedro y el desgraciado de Madrid, el Carlos, siempre malito y sin morirse nunca». (pág. 247, 16-20).

No será ésta la única alusión desfavorable a Carlos II el Hechizado; años antes y como en toda la voz del pueblo estaba, dice Cantueso, llegado a Sevilla al morir Felipe IV, que «andaba la gente en lenguas de que cómo iba a echarse la corona a la cabeza el don Carlitos, con cuatro años la criatura, con lo torcido que andaban él y todo, y con la madre doña Mariana llevándole los mandos y un cura llevándoselos a ella, que ni el uno ni la otra sabían de la misa la mitad. Pero eso fue lo que pasó» (pág. 112, 21-25).

En Lisboa también, y después de que se han recibido «noticias de la Armada española de Buenos Aires, y no buenas» (págs. 248, 19-20), nos enteramos de que «todos, aun los no huidos de su tierra, daban en la misma y descontenta parla: que España estaba por los suelos, sin industria, saberes, fuerza ni chispa de libertad, todo en pura roña y todo silenciado, con castigo fijo para quien levantase una voz y haciendo Corona, Inquisición, Iglesia y señorío por tapar el cielo con un cedazo, en tanto subían como la espuma, y a costa de lo que fuese, las naciones enemigas...», y en este país, España, no se hacía otra cosa que «averiguar quién era cristiano viejo y quién seguía no comiendo tocino, amén de sequías, pedriscos, plagas de hombres y de ríos y de sembrados y de ganados, amotinamientos inundados en sangre, derrotas militares por doquier y cuantos desastres puedan juntarse, durante los años últimos y todos los que yo había estado en Indias, sin respiro ni poderse tener ya a freno tantos enemigos de la Corona. Pues ésta era otra, decían: el no dar abasto la nación para mantener gastos y tropas y guerras perdidas en Flandes, Italia, Francia y todas esas partes, y en tantas otras de las Indias y del África y demás pedazos del mundo, que el dominar los mares era ya de otros y ya se sabe que quien rige la mar, rige el dinero». (págs. 248, 22-39; 249, 1-4).

O bien este otro y expresivo párrafo: «Vine a saber que la Corona había hecho un gran desaguisado con los reales de vellón, poniéndolos de un día para otro en la mitad de lo que valían, así que en España, y en cosa de ruina, ya éramos pocos y parió abuela. Todo dios andaba endeudado hasta los calzones y cerrada mucha industria y tienda, como si no hubiese cerrado ya pocas, comentaban, el haber ido echando a tanto morisco y hebreo de los de saber ganar dinero y dar a ganarlo». (págs. 261, 36-39; 262, 1-3).

Pensamos que estas últimas y extensas citas son peculiarmente expresivas del desfavorable período histórico español abarcado por la novela.

Hay también referencias al momento histórico y político de otros estados, como las que aparecen sobre Venecia y Lisboa. En el caso de la ciudad-Estado adriática, quedamos informados, tanto a través de la narración de Cantueso como del relato de Astrea Grimani, de la guerra contra los turcos (con la larguísima y heroica defensa de Candía), de la insurrección de los territorios vecinos a Venecia y de los forcejeos de ésta con España, así como las intrigas españolas contra la Serenísima «para que se quitara de Venecia la libertad y soplara en todo lo suyo la Inquisición» (pág. 97, 13-14).

Incluso durante la navegación en la galeota, don Pedro de Bocanegra pone al tanto a Cantueso de que, en cuanto a Venecia, «ya no son éstos sus mejores tiempos» (pág. 71, 36), así como Corradino Faliero le afirma más adelante que «lo nuestro es ir escondiendo las llagas y enseñando buena cara, aunque haya que pintársela. Venecia vive, ya hace mucho, del hacerse ver sin el tener» (pág. 96, 17-18).

En cuanto a Portugal, también conocemos su preciso tiempo histórico por boca del mismo Cantueso, quien a su manera popular nos dice que al rey Pedro «se le antojaron dos cosas que no eran suyas, la cuñada y la corona, así que se puso encima de la una y abajo de la otra, quitándoselas al hermano, y luego lo mete preso bajo achaque de loco y de impotente» (pág. 247, 23-26).

Presencia de la Inquisición

La temible institución fundada por los Reyes Católicos e importada luego por otros países, tiene en el libro y en su protagonista una fuerte presencia ya desde el comienzo de la narración en que alude por una parte el historiador De Castro a la Inquisición, *despierta entonces más que nunca en materia de libros* (pág. 7, 15-16), y también en la voz de Cantueso cuando teme a «ese San Tribunal bendito» (pág. 7, 23), o a «acabar de paseo en el potro de tormento con el de la imprenta» (pág. 8, 18-19).

Los presuntos «papeles inéditos» del citado historiador gaditano también contienen alusiones al Santo Oficio en las páginas y líneas 63, 12; 110, 1; 173, 10-11 y 259, 7. A su vez, Cantueso siempre está advirtiendo al escritor Irala acerca de los peligros de su empresa literaria, que lo implica directamente: *Tú ten ojo con esos papeles* (pág. 8, 16). La referencia a la Inquisición en las líneas 3 y 4 de la página 33 y la alusión amenazadora de la línea 10 en la página 111, desembocarán en la muy expresiva siguiente

«Furioso andaba por el Terreiro uno de Madrid, y eso que era canónigo, con que gente misma de religión y otras muy graves y cristianas, que no hacían más que escribir de los antiguos, hubiesen de dar a imprenta fuera de España sus libros: de modo que pon oreja y cuida el tuyo aunque vaya a ser una guía para pecadores, y, de lo que apuntas aquí, mete hasta el último pliego donde ni ratones lo vean» (pág. 249, 8-14), así como la referencia de la página 291, donde el miedo de Juan a la Inquisición parece haberse concretado en hechos: «ándate con ojo, porque el padre Valdés, el visitador, le ha estado metiendo las narices al Orellana con que qué es eso de que lleves entrando aquí a verme los meses y los meses, que lo hartó por la calle de preguntas sobre ti y nuestras escrituras. Y eso sí que lo sabes: que los benditos de la Inquisición, husmeo que echen, husmeo con el que te empapelan» (pág. 291, 15-20).

La amenazadora pesquisa de ese temido padre Valdés reaparece en la línea 3 de la página 320, renovándose su siniestra sombra, aunque sin ser nombrada, en la alusión a la Inquisición «con el Santo Oficio atrás tuya» (pág. 334, 16). Sabremos también que la Inquisición pesa menos en Cádiz, «no pincha y corta aquí como en Sevilla» (pág. 302, 9-10). Fuera de España, la institución inquisitorial también se deja sentir; España «seguía incordiando y resolviendo el potaje para que se quitara de Venecia la libertad y soplara en todo lo suyo la Inquisición» (pág. 97, 14-15). Una referencia indirecta pero muy poderosa nos parece también ligada a la mentalidad y al pánico intolerantes impuestos en la época por el Santo Oficio: «Una villa portuguesa cerca de la raya de España, con muy buenas fuentes y mucho huerto y jardín, que dijo uno de los viajeros españoles los habían sembrado los moros... al dejar Badajoz la diligencia pasó por delante de muy firmes murallas y torres, con una más alta que oí llamar de Espantaperros. Dijo el mismo pasajero que también los moros habían hechos aquellas defensas de tan buen ver, y ya unos empezaron a refunfuñar y otras a mirarlo en sospecha por saber tanto de morerías y alabarlas, así que no volvió a abrir boca» (págs. 260, 30-33, 37-39; 261, 1-3).

Se refiere Cantueso casi siempre a la Inquisición con algún adjetivo zalamero y halagüeño, pero bajo el que se adivinan odio y temor; es como si al hablar él de *San Tribunal* o de *la Inquisición bendita* quisiera mostrarse respetuoso y adulador para defenderse de ella. Y nos imaginamos que pesarán bastante en Cantueso el terror y el odio despertados en él hacia el Santo Oficio, cuando sabe que ha llevado a la hoguera a La Madre Oscura «allí donde cumple sus sentencias el Santo Tribunal en la plazuela de la Cruz Verde antes de llegar a las cererías» (pág. 121, 25-26). Añadamos que una cruz verde era el emblema de la Inquisición y que la dicha plaza de Cádiz sigue conservando hoy ese nombre ya de una forma totalmente olvidada y desvinculada de su primitivo sentido.

Tenemos también una idea de la situación en Sevilla «del palacio de la Inquisición bendita, que se come media orilla del río y que no había cosa en que no se metiera, quitando las mancebías y el juego» (pág. 113, 12-14).

Una idea de Hispanidad

Una página esencial de la novela y, a nuestro entender, especialmente indicada para una publicación de este carácter, es el pasaje donde Fernando Quiñones alude en pocas y singulares líneas a la indisolubilidad de España y Latinoamérica, es decir a esa idea de lo que se ha venido llamando «Hispanidad», aunque no desde un sentimiento o un concepto del de «Madre Patria», que Quiñones rechaza, sino del de una fusión fraternal en el tiempo, con alusiones al mestizaje, y sin silenciar los desmanes y hechos sangrientos cometidos en América por la conquista española. No nos resistimos a reproducir ese fragmento de la novela en el que,

hallándose de noche en su pensión sin poder dormir, Cantueso oye fuera a un borracho cantar algo que le va sonando a americano y más bien a cubano:

«La canción fue quitándome de lo de Anica y poniéndome en las Indias los pensamientos, que hasta el mismo aire templado y pegajoso del río, por la ventana a medio entornar, me pareció el de la Mar Caribe. Era como tener la América cerca y lejos a la par. Otra vez le escuchaba a La Bella Trinidad sus parloteos, persignándose y palmeándose los muslos con la risa, y al capitán Coello dándome por buenas aquellas historias de la negra y contándome las suyas, todas con mucha cama de por medio. Otra vez me calentaban la mollera los solazos de Mosquila y me la aireaban las pocas noches frescas de San Juan, y me llenaban la memoria, con la voz desentonada del borracho, indios y cuarterones y negros y pardos y mulatos en mar y tierra, tantísimos que hasta estas orillas llegan y cunden, hijo, toditos con su parla española siendo ellos de allí y sin que se la coman por sopas el habla del franchute y del holandés y del inglés, que tanto se iban y se van comiendo. Eh, pero eso no van a comérselo, aunque bien lo quisieran, pues el hablar español es tan de aquellos mulatos y gentes raras comó de las gentes de aquí, ¿me estás oyendo?, y aún te diría que más, por los dichos y voquibles con que ellos lo agrandan y engalanan. Y lo mismo en todo: suyo ya lo de allí y lo de aquí, que tanto lo uno como lo otro lo maman con la primera leche, a ver si no. Y yo, aquella noche, venga a gastar la sesera en todo ese guisado, que luego me acordé de La Tonalzin y me dio por pensar que, con no hacerles asco a las hembras indias los españoles ni los portugueses, ni tener a menos arrebujarse con ellas, nada puede salir de allí abajo que se parezca a lo de los rubiascos, ¡eh!, que ésos se van guardando el rabo en un papel para las mujeres de su casta y, cuando no les dan de lado a las de allí, que es lo que hacen casi siempre, se ven con ellas al tapujo, al metisaca, al si-te-vi-no-me-acuerdo y de robaguita, ocultándolo como vergüenza, mientras que los más de nosotros tenemos a bien andar con las indias, aun ufanándonos, y nos es de gran gusto embarbetarnos con ellas, y encamarlas y llevarlas y traerlas y preñarlas, por más que también avasallemos y matemos a su gente y, si viene al caso, a ellas mismas, por cosa de amores o de altares o de lo que sea. Pero aun así, y aunque andemos ahora tan de capa caída, igual nos vamos quedando en las caras y en las carnes de cuantos allí nacen» (págs. 264, 12-39; 265, 1-8).

Sentimientos y conceptos que podrían coincidir con los de más de un historiador riguroso, si bien en la versión inculta —pero viva— de un hombre del nivel mental y cultural de Juan Cantueso.

Esperamos haber dado, con nuestras sucintas notas, cierta noción de una de las novelas más vinculantes del mundo iberoamericano producidas por la literatura de España en la segunda mitad de este siglo que ya finaliza.

Rosario Moya



El Colegio de México

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Tomo. XLIII, 1995, núm. 1

Artículos

María Beatriz Fontanella de Weinberg
El rehilamiento bonaerense del siglo XIX, nuevamente considerado

Juan M. Lope Blanch
El problema de la lengua española en América

Antonio Sobejano-Morán
Modalidades discursivas en la ficción posmoderna española

Luce López-Baralt
Narrar después de morir: *La cuarentena* de Juan Goytisolo

Hugo J. Verani
Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura

Santiago López-Ríos
Los desafíos del caballero salvaje. Notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media

Margo Glantz
***La sombra del caudillo*: una metáfora de la realidad política**

Nueva Revista de Filología Hispánica es una publicación semestral de **El Colegio de México, A. C.** Suscripción bienal en México: 108 nuevos pesos. En Estados Unidos y Canadá: individuos, 78 dólares; instituciones, 90 dólares. En Centro y Sudamérica: individuos, 55 dólares; instituciones, 65 dólares. En otros países: individuos, 90 dólares; instituciones, 96 dólares. Si desea suscribirse, favor de enviar este cupón a **El Colegio de México, A. C.**, Departamento de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F.

Adjunto cheque o giro bancario núm.: ______________________

por la cantidad de: ______________________

a nombre de **El Colegio de México, A. C.**, como importe de mi suscripción por un año a *Nueva Revista de Filología Hispánica.*

Nombre: ______________________

Dirección: ______________________

Código Postal: ____________ Ciudad: ______________________

Estado: ____________ País: ______________________

La balsa de la Medusa

Número 36 1995

REVISTA TRIMESTRAL

J. M. Marinas, *Retrato de dama con filósofo.* **P. de Man,** *La tentación de la permanencia.* **M. Candel,** *El gobierno de los mejores.* **B. Traven,** *Land des Frühlings.* **C. González-Marín,** *Iconos.* **J. C. Rodríguez,** *Literatura y Filosofía: Deleuze o la caza del Snark.* **A. Schmidt-Burkhard,** *Breton en la consulta de Freud. La desilusión de un encuentro.* **D. G. Torres,** *Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé.* **V. Bozal,** *Paul Cézanne: la mirada es el lenguaje.* **E. Romero,** *Relevancia, inferencia y comunicación.* **E. Torrego,** Noam Chomsky. *Lenguaje y pensamiento.* **J. Arnaldo,** *Una historia cultural de los quince años iniciales del franquismo.* **M.ª I. Peña Aguado,** *De la sonrisa o de un remedio para la Filosofía.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96





AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



Próximamente

Varios autores
Centenario de Gerardo Diego

Jorge Schwartz
Oliverio Girondo

Fernando Aínsa
Los sueños de Borges y Calvino

Santiago Kovadloff
Centenario de Descartes

Daniel Pineda Novo
Correspondencia de Jorge Guillén
con Juan Ruiz Peña